DAN POPESCU

EFECTUL DE PARABOLĂ

eseu teoretic



Editura Universităţii din Oradea
2006

Referenţi ştiinţifici:
Prof. univ. dr. Victor V. Grecu
Prof. univ. dr. Paul Magheru

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

POPESCU, DAN HORAŢIU
Efectul de parabolă : eseu teoretic / Dan Popescu. - Oradea : Editura Universităţii din Oradea, 2006
Bibliogr.
ISBN (10) 973-759-137-2 ; ISBN (13) 978-973-759-137-1

82.09

„Într-un sens pe care încă nu l-am descoperit pe deplin, tehnica artistului seamănă cu aceea a omului de ştiință. Invariabil, el vede tranzacțiile vieții prin lentilele unui concept: în scorpie, vede nevasta; în nevastă, câinele de pază; iar în câinele de pază, vede vântul rece şi stăruitor al iernii.”

William H. Gass

CUPRINS

Cartea de faţă, ca orice strădanie de a da mărturie despre rosturile limbajului, nu s-ar fi întemeiat în absenţa unor oameni de bună-credinţă, care au girat această întreprindere cu competenţă şi colegialitate academică. De aceea, autorul se simte dator să le mulţumească, acum: domnului prof. univ. dr. Victor V. Grecu, pentru generozitatea şi răbdarea cu care a gestionat îndrumarea tezei de doctorat de la care a pornit acest eseu; doamnei prof. univ. dr. Ileana Oancea, pentru rezerva critică dar şi pentru speranţele exprimate în legătură cu viitorul cercetării noastre; domnului prof. univ. dr. Petre Anghel, pentru energia cu care ne-a încredinţat de necesitatea edificării unei perspective; şi, nu în ultimul rând, domnului prof. univ. dr. Paul Magheru, pentru a ne fi oferit primele sugestii asupra temei cât şi pentru atenţia cu care a urmărit transpunerea ei în discurs.

Se cuvine a fi cuprinşi aici şi membrii comisiei pentru examenul de admitere la doctorat, acolo unde a început această aventură. Dorim, în consecinţă, să ne exprimăm recunoştinţa faţă de: domnul prof. univ. dr. Ştefan Munteanu şi domnul prof. univ. dr. Vasile Ţâră, pentru entuziasmul cu care au întâmpinat proiectul nostru; precum şi faţă de doamna prof. univ. dr. Elena Dragoş şi domnul prof. univ. dr. Mircea Borcilă, pentru obiectivitatea cu care au citit printre rânduri şi şi-au formulat observaţiile.

Lista ar putea să se închidă, dar fără pretenţia de a se fi epuizat, cu membrii Comitetului Director al Asociaţiei Europene pentru Studii Americane, a căror hotărâre de acordare a unei burse a facilitat autorului petrecerea unui stagiu de cercetare de aproape o lună, în vara anului 2003, la Universitatea din Londra.

Argument

Lucrarea de față își propune, înainte de toate, să disocieze – dar nu neapărat cu intenția de a face o demonstrație – între parabolă şi alegorie ca modalități de reprezentare în literatură în general. Ea zăboveşte, în funcție de circumstanțe, la acele exemple care vin în sprijinul dezvăluirilor provocate de curiozitatea şi mirările autorului.

Partea întâi, „PRELIMINARII", evidențiază necesitatea de a identifica sursele disputelor cu privire la statutul parabolei, atât prin trecerea în revistă a unor definiții şi abordări teoretice variate şi variabile, cât şi prin focalizarea pe un studiu de caz, acela al operei lui Kafka, scriitorul datorită căruia termeni ca *parabolă* şi *parabolic* au fost resuscitați şi vehiculați pe o scară din ce în ce mai amplă, cu referire la anumite opere, majore, din literatura modernismului târziu şi a postmodernismului. Sunt înregistrate dificultățile şi ezitările teoreticienilor şi criticilor literari în a integra şi clasifica opera scriitorului praghez, prin raportare la cele două modalități estetice avute în vedere.

În partea a doua, „ÎNTOARCEREA LA MATCĂ", am găsit de cuviință, printre altele, să tentăm un model de analiză contrastiv, de inspirație structuralistă, pentru parabolele din Noul Testament. Pornindu-se de la sugestiile oferite de *Gramatica Decameronului* a lui Tzvetan Todorov, se încearcă o primă delimitare – având ca suport narațiunile biblice – a discursului parabolic de alte tipuri de discursuri.

Cercetări de o manieră asemănătoare din spațiul nord-american se află la baza detectării trăsăturii fundamentale a parabolei, şi anume „răsturnarea de perspectivă", recte dislocarea paradigmei existențiale a

auditoriului/cititorului. Prin prisma acestei dimensiuni se realizează şi deosebirea de mit, a cărui trăsătură funciară, în opoziție cu parabola, este reconcilierea contrariilor.

Ultima parte, „CLEPSIDRA RĂSTURNATĂ”, probează o apropriere diacronică a subiectului, marcându-se acele momente din istoria unor trasee hermeneutice sau a unor teorii ale semnului care au limitat posibilitățile de constituire a parabolei ca gen literar. Convergența a două tradiții de interpretare alegorizantă, cea greco-latină şi cea iudaică, a privilegiat înflorirea alegoriei ca dezvoltare precumpănitor simbolică, în pofida preocupărilor unor autori de a nu neglija dezvoltarea narativă.

Această primă încercare, din partea autorului, de zăbovire asupra rosturilor parabolei, se opreşte în pragul Evului Mediu, nu înainte de a fi aşezat premisele unor investigații ulterioare, care să cristalizeze noile tipuri de relații între autor, operă, cititor şi referență. Mai exact se are în vedere continua dislocare a pozițiilor fiecăruia dintre aceste elemente, angrenate într-o dialectică a schimbării de autoritate între margine şi centru, fără de care nu este posibilă o înțelegere adecvată a literaturii în zilele noastre.

PRELIMINARII

Aproximări

Conform *Dicționarului explicativ al limbii române*, parabola este o povestire alegorică având un conținut religios sau moral; sau este o exprimare alegorică, o afirmație cu un anumit tâlc. Mai sunt menționați, în același context, termenii de fabulă, pildă şi alegorie, şi este marcată, de asemenea, originea latină a cuvântului *parabolă*, trecut prin filieră franceză[1].

Dintr-un *Dicționar de termeni literari* mai vechi aflăm că latinescul *parabola* înseamnă „comparație" şi că parabola ca povestire cu o învățătură morală sau religioasă se întâlneşte în religia budistă, în cea ebraică şi, evident, în religia creştină, cu precădere în textele *Noului Testament*. Sunt redate considerațiile lui Hegel, care, în *Prelegeri de estetică*, alătură parabola *fabulei*:

> „… cuprinzând evenimente din cercul vieții cotidiene, cărora le atribuie o semnificație mai generală şi superioară, parabola urmăreşte să facă inteligibilă această semnificație cu ajutorul unor întâmplări care, considerate pentru sine, sunt de toate zilele."[2]

În acelaşi articol de dicționar este dată ca exemplu de încorporare a parabolei în literatura beletristică piesa lui Lessing, *Nathan înțeleptul*, a cărei sursă de inspirație este una din nuvelele lui Boccaccio. Kafka este şi el menționat,

---

[1] *Dicționarul explicativ al limbii române,* Editura Univers Enciclopedic, Ediția a II-a, Bucureşti 1998, p. 747.

[2] Friedrich Hegel, (apud *Dicționar de termeni literari,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1976, p. 316). Articolul din dicționar este semnat de Dinu Pillat.

cu *Procesul* şi *Castelul*, ca având „un stil parabolic modernizat, în care semnificația nu mai este univocă, ci eminamente echivocă şi ambiguă prin virtualitatea ei enigmatică."[3]

Definiția parabolei ca scurtă povestire înțeleasă ca o alegorie ilustrând o învățătură morală se regăseşte şi în *Micul dicționar Oxford de termeni literari*, autorul [4] subliniind influența constantă a celor patruzeci de parabole atribuite lui Isus asupra tradiției occidentale a alegoriei didactice. Ca exemplu de parabolă în proza modernă este menționată povestirea *Perla*, de John Steinbeck.

În *Enciclopedia catolică*[5] ni se spune că *parabolă* înseamnă în general o comparație sau o paralelă, cu premisele în sfera realului sau a raționalului, menită să vehiculeze o semnificație spirituală sau religioasă. Corespondentele lui *parabolein* din limba greacă sunt ebraicul *maşal* şi sirianul [6] *mathla*, termenul grecesc indicând caracterul de construcție deliberată, care se situează undeva între literalismul prozei şi abstracțiunile filosofiei; sensul de bază al celorlalți doi termeni este o „asemănare" care implică şi emiterea unei judecăți, deci aspectul de „înțelepciune gnomică". Natura de ghicitoare a parabolei, exprimată prin termeni ca ebraicul *khidah* şi grecescul *ainigma*, evidențiază caracterul dual, existența

---

[3] Dinu Pillat, ibid.

[4] Chris Baldick *Micul dicționar Oxford de termeni literari*, Oxford University Press, Oxford New York, 1990, p. 159.

[5] Willliam Barry, *Parables,* (Transcribed by Tomas Hancil), *The Catholic Encyclopedia, Volume XI,* Copyright © 1911 by Robert Appleton, Company Online Edition Copyright © 2003 by K. Knight, www.newadvent.org/cathen

[6] În alte surse este considerat aramaic, (cf. Joachim Jeremias, *The Parables of Jesus,* Second Revised Edition, Fortress Press, Philadelphia, 1972, p. 20).

unei părți luminoase şi a alteia obscure, o dimensiune esoterică ce provoacă inteligența auditoriului. Sunt enumerate apoi câteva traduceri ale termenului grecesc în latină, respective *collatio*, la Cicero, *imago*, la Seneca, şi *similitudo*, la Quintillian.

Un teolog de talia lui Joachim Jeremias pune în discuție, în lucrarea pe care o dedică parabolelor biblice, aceiaşi termeni şi analizează modul în care ei îmbrățişează, cu mari dificultăți în a le discrimina, ideile de parabolă, similitudine, alegorie, fabulă, proverb, revelație apocaliptică, ghicitoare, simbol, pseudonim, exemplu, temă, argument, dispută, glumă, etc. În *Noul Testament*, grecescul *parabolein* are sensuri variate: de comparație, la Luca 5:36[7], „Le-a spus lor şi o pildă: „Nimeni, rupând petic de la haină nouă, nu-l pune la haină veche; altfel rupe haina cea nouă, iar peticul luat din ea nu se potriveşte la cea veche"; de simbol, la Marcu 13:28[8], „Învățați de la smochin pilda: Când mlădița lui se face fragedă şi înfrunzeşte, cunoaşteți că vara este aproape."; de proverb, la Luca 4:23[9], „Şi El le-a zis: „Cu adevărat Îmi veți spune această pildă: „Doctore, vindecă-te pe tine însuți! Câte am auzit că s-au făcut în Capernaum, fă şi aici în patria Ta."; şi de ghicitoare, la Marcu 7:17. În mod similar, *paremia* variază între parabolă, proverb şi ghicitoare. Ca urmare este forțată, crede Jeremias, tentativa de a integra parabolele lui Isus în categoriile retoricii greco-latine, întrucât nici un progres nu s-a realizat adoptându-se această metodă pentru a surprinde esența spuselor Mântuitorului[10].

---

[7] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Societatea Biblică Interconfesională din România, Bucureşti, 1988, p. 1170.
[8] Id., p. 1157.
[9] Id., p. 1168.
[10] Joachim Jeremias, op. cit., p. 21.

A ignora această din urmă atenţionare ar însemna, probabil, în planul evaluării parabolei ca specie şi a discursului parabolic, asumarea unui logici facile şi reconfortante, o logică a anihilării contrariilor. O asemenea întâmplare ar împiedica însă cuprinderea evoluţiei problematicii vizate de eseul nostru, ducând chiar la răstălmăcirea unui construct ancorat deopotrivă în sfera raţionalului şi a esotericului.

Întâmplări „de toate zilele”, postulând o semnificaţie „mai generală şi superioară”, dar de cele mai multe ori „eminamente echivocă şi ambiguă”, au continuat să frustreze auditoriul, respectiv cititorii, preţ de două milenii de la Isus la Kafka. Efortul exegeţilor pare, în atari circumstanţe, a se situa nu de puţine ori la limita descumpănirii noastre.

***

Pentru Tudor Vianu, noţiunea de *parabolă* se lămureşte prin comparaţie cu acelea de *fabulă* şi *ghicitoare*. Invocându-l pe Lessing şi distincţia pe care acesta o face între fabulele simple şi cele complexe, Vianu redă demersul scriitorului german, demers generat de întrebarea dacă orice fabulă este o alegorie. Apelul lui Lessing la teoretizări mai vechi nu se soldează cu soluţii satisfăcătoare, subliniindu-se, printre altele, limitele definiţiei pe care Quintilian o dă alegoriei, definiţie care incumbă riscul confundării acesteia cu ironia.

Quintilian vorbea despre o relaţie dintre termeni contrari, ori alegoria presupune „exprimarea unui lucru printr-un altul asemănător”. În fabulă substituţia metaforică pare să aibă loc nu între termeni asemănători, ci între „unii care se găsesc în relaţie de subordonare”, în consecinţă

fabula nu este alegorică decât în anumite cazuri „aplicative, adică atunci când unei situații particulare i se substituie altă situație particulară.”[11]

Vianu îi reproşează lui Lessing că definiția sa este prea largă, raporturile de asemănare fiind proprii nu doar alegoriei, ci oricărei metafore. „Ceea ce este propriu alegoriei”, afirmă teoreticianul român, „este fie personificarea unei concepții abstracte a spiritului, fie abstractizarea şi personificarea unei impresii concrete”[12], stabilind în felul acesta o „anumită similitudine între termenii transferului metaforic” din fabulă, respectiv între relațiile de subordonare care se reiterează favorizând astfel caracterul de asemănare.

Mai întemeiate sunt, în opinia lui Vianu, observațiile lui Lessing care se referă la distincția dintre fabulă şi parabolă, având ca suport constatările lui Aristotel în *Retorica* II, 20. Diferența constă în reprezentarea cazului particular ca *real*, în fabulă, respectiv ca *posibil* în parabolă, aceasta din urmă transformându-se în fabulă „numai atunci când în povestirea noastră îi dăm forma unui eveniment real, individual, presupus a se fi întâmplat cândva, în timp şi spațiu”[13].

Câteva elemente ne atrag atenția. În primul rând, sentimentul indirect al unei ierarhizări în care fabula pare să fie superioară parabolei datorită caracterului ei concret, real; în al doilea rând, tocmai acest realism, respectiv modul în care faptelor despre care se vorbeşte li se dă caracterul unor „evenimente” concrete, pune uneori sub semnul întrebării reprezentarea de tip alegoric; în al treilea rând, acel *posibil*

---

[11] Tudor Vianu, *Opere,* vol. 4*, Studii de stilistică,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 280.

[12] Id., ibid.

[13] Id., ibid., p. 281.

din parabolă este neglijat şi minimalizat ca potențial de semnificare, Lessing considerând că „prin însuşi caracterul ei individual fabula este mai intuitivă decât parabola”, având capacitatea „să ne influențeze în mai mare măsură”. Fireşte afirmațiile lui Lessing trebuie raportate la contextul iluminist al epocii sale şi la idealul pedagogic al acesteia.

La rândul său, Tudor Vianu nu pare să țină cont de deschiderea operată de acel *posibil,* sesizat dar nefructificat de Lessing, şi trece parabola în categoria alegoriilor ca rudă apropiată a fabulei şi ilustrând „şi ea, printr-o imagine concretă, o concepție generală a spiritului.” [14] Această reducere, de fapt, a potențialului de semnificare a parabolei, la o semnificație unică, devine problematică, riscând să uniformizeze procesul de interpretare.

Ghicitorile, în sprijinul cărora se dă ca exemplu întrebarea pe care Sfinxul i-o pune lui Oedip, sunt şi ele alegorii – deschise atâta vreme cât răspunsul lor nu este găsit – şi se comportă ca atare „deoarece termenul regăsit al comparației completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită, perfect cristalizată, capabilă de a fi definită printr-un cuvânt propriu”.

Dacă ar fi să preluăm considerațiile lui Tudor Vianu şi să tentăm aplicarea lor în studierea anumitor opere din literatura ultimului secol, n-am îndrăzni, şi poate nici n-am şti de fapt, să spunem cu tărie dacă ne aflăm în prezența unor parabole „prea bine închise” sau a unor alegorii „foarte deschise”. Ca întotdeauna, scriitorii depăşesc orizontul de „aşezare” al criticii şi teoriei, provocând limitele şi convențiile în care aceştia încearcă să îi încadreze. Reținem, pe post de concluzie, cvasi-condamnarea proferată de Tudor Vianu:

---

[14] Id., ibid., p. 282.

„Fabula şi parabola sunt însă categorii *închise*, cei doi termeni ai comparației subînțelese care le constituie fiind pe deplin cristalizați, astfel că spiritului îi este cu uşurință posibil să recunoască pe cel dintâi sub învelişul sensibil al celui de al doilea.”[15]

În textele literare etichetate drept parabolice, că aparțin ele fie modernității târzii, fie postmodernității, spiritul resimte mai degrabă o profundă crispare atunci când se confruntă cu insuficiența de cristalizare a celor doi termeni ai comparației subînțelese, sursa acestei deficiențe nefiind nici pe departe lipsa de meşteşug sau de inspirație a scriitorilor.

În lucrarea consacrată povestirii ca specie narativă[16], Ion Vlad atinge la rându-i punctul de masă critică al fisiunii parabolei. Astfel, în diversele contexte ale monografiei sale, în care fie că se urmăresc unele precizări teoretice, fie se încearcă aprecieri şi încadrări ale operelor unor autori mai mult sau mai puțin reputați, se regăseşte percepția asupra mitului ca aflându-se la originea parabolei şi a altor categorii înrudite cu ea. Este demontat mecanismul transformării mitului şi edificarea povestirii ca specie. În acest sens al devenirii întru povestire, mitul ar îndeplini funcția unei parabole, comportându-se aidoma unui sistem de semne codificate – o supra- sau infra-realitate – „sortit dezvăluirii”.

Parabola se numără printre structurile simple care – „în toate marile literaturi ale lumii” – fundamentează tipul

---

[15] Id., ibid.

[16] Ion Vlad, *Povestirea Destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

povestirii, alături de anecdotă şi fabulă, precum şi de „o anume circumstanță reală”. Aceasta din urmă se va constitui ca dominantă[17] în receptarea povestirii ca fenomen de relevare atât a trăsăturilor veridice ale realității, cât şi a esențelor universului interior al omului. Alegoria sau parabola, metafora sau „fabula” epică vor beneficia totuşi de un amendament din partea criticului, în ce priveşte explorarea acestui univers, demonstrându-şi calitatea de epifenomene ale povestirii, de resurse uimitoare „de renovare şi de adecvare” ale unei structuri în consecință inepuizabile.

În fapt, toate acestea sunt unelte prin care arta povestirii manipulează sensurile fundamentale ale naturii şi realității, pentru a le secretiza sau a le traduce cu scopul de a face din ele „puncte de plecare pentru meditații prelungite”. Credibilitatea parabolei sau a alegoriei, a fabulei sau a anecdotei, păleşte în fața aceleia a povestirii, subordonându-i-se pentru a transcende „imediatul, accidentalul şi anodinul”.

Criticul adaugă acestei credibilități o dimensiune pilduitoare, subliniind caracterul *exemplar* al povestirii. Este aproape insesizabilă deosebirea, operată totuşi, între povestire – în care nu apar dificultăți în a surprinde dorința autorului de a proba motivul demonstrației – şi parabolă, al cărei autor conştientizează imposibilitatea de a o reduce la statutul de „simplă diagramă a tezei sau un repertoriu de aforisme, fără acoperire în elemente consubstanțial epice.”[18]

Se admite indirect superioritatea parabolei, mai ales atunci când aceasta oferă povestirii şansa de a recrea „mitul

---

[17] În acest sens, criticul afirma: „*Un realism major şi pregnant* înseamnă povestirea – operă de cunoaştere şi de observație, de meditație şi de „joc” superior” (id., ibid., p. 178).
[18] Id., ibid, p. 202.

în funcția sa semnificantă”. Efectele unui atare demers presupun regenerarea substanței epice, planul epic câştigând în tensiune şi nerv[19], precum şi extinderea câmpului semantic al discursului epic, povestirea câştigând „în deschidere”. Nu sesizăm nici un ostacol major în perceperea amplificării tensiunii în planul epic ca pe unul dintre efectele apelării infrastructurii de tip parabolic, dar în ce priveşte „nervul”, o lume ficțională precum aceea a lui Kafka şi a emulilor săi, ridică serioase semne de întrebare.

Să reținem totuşi că, prin comparație cu poziția exprimată de Tudor Vianu, Ion Vlad privilegiază parabola, prețuindu-i capacitatea de a deschide orizontul povestirii, dar continuă să o mențină la statutul de suport infra-structural al acesteia, aidoma fabulei.

***

Tratatul de *Retorică generală* al Grupului μ aşează la loc de cinste alegoria, expediind parabola cu ajutorul a două, trei aproximări. Ca şi alegoria, parabola „este deseori constituită din metafore”, iar în unele romane care se fac portstindardul unui anumit mod de viață, alegoria poate „să se sprijine pe sinecdoce particularizante”[20]. Nu se dau exemple de astfel de romane, dar sunt mentionate şi acele *cautionary ballads*, foarte la modă cândva în Statele Unite, ceea ce ne reaminteşte de includerea până şi a genului western, de către Angus Fletcher, în categoria alegoriilor.

[19] Id., ibid.

[20] Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, Bucuresti 1974, p. 205. Această asociere între alegorie ca metaforă şi alegorie ca sinecdocă (respectiv metonimie, n. n.), nedezvoltată de membrii Grupului μ, a fost explorată în studiile din ultimii ani asupra alegoriei, mai ales în spațiul anglo-saxon, şi poate constitui un punct de sprijin pentru încercarea de a desluşi specificitatea parabolei în raport cu alegoria.

Retoricienii de la Centrul de Studii de Poetică al Universității din Liège se mulțumesc să enunțe că alegoria, parabola şi fabula, chiar dacă la nivelul inferior se compun din *metasememe*, „la un nivel superior […] sunt metalogisme.”[21]

Metasememele sunt figuri care înlocuiesc un *semem* prin altul, respectiv un cuvânt prin altul – sememul manifestându-se întotdeauna printr-un cuvânt. De fapt se înlocuieşte conținutul unui cuvânt printr-un alt conținut, dar nu oricare, întrucât avem de a face cu o „operație dirijată”. În ce priveşte *metalogismele*, ele au ca premisă suprimarea-adjoncția: parțială, în cazul eufemismului; completă, în ce priveşte alegoria, parabola şi fabula; şi negativă, în cazul ironiei, paradoxului, antifrazei şi litotei.

Dacă metasememul este un trop în sensul clasic stribuit de Fontanier, metalogismul în schimb nu este o „figură”, în accepția pe care o dă termenului acelaşi teoretician. Definiția lui Gérard Genette, conform căruia figura presupune „distanța între semn şi sens ca spațiu interior al limbajului” nu este suficientă, cred membrii Grupului μ, pentru a circumscrie şi metalogismul, acesta revendicând „un spațiu exterior, aflat între semn şi referent”[22]. Mai mult, în acelaşi context, se afirmase că „Oricare ar fi forma sa, metalogismul are drept criteriu referința obligatorie la un dat extralingvistic.” Metalogismele pretind cunoaşterea referentului în perspectiva contrazicerii posibilei descrieri fidele a acestuia.

Făcând trimitere la distincția dintre tropi şi figuri, al cărei caracter s-a complicat ca urmare a „inflației verbale” a mai vechilor autori de retorici, noii retoricieni susțin că

---

[21] Id., ibid. Atât metasememele cât şi metalogismele sunt metabole – „metabola” fiind termenul generic pentru figuri, în accepția Grupului μ.
[22] Id., ibid., p. 186.

numai considerarea limbajului din perspectiva funcţiei sale *referenţiale* ajută la clarificarea acestei distincţii. Chiar dacă metasememul – metafora, de pildă – şi metalogismul – alegoria sau parabola, în cazul nostru – îşi trimit frecvent patrulele în misiuni de recunoaştere în zonele de frontieră dintre ele, este esenţial să putem distinge între aceste două categorii de metabole. Ele nu au un caracter monadic, nici una nu-şi este sieşi suficientă, dar echivocul şi ambiguitatea care însoţesc aura lor de semnificaţii pun adesea în dificultate demersurile cercetătorilor.

Aparent, membrii grupului de la Liège par să evidenţieze un ascendent al metalogismelor asupra metasememelor atunci când afirmă că „Metalogismele sunt proceduri, operaţii, manevre care pot dubla operaţia metasemică şi care pot de asemenea, deşi aceasta se întâmplă rar, să facă abstracţie de metasemem."[23] Dar, în cele numai patru pagini din tratat rezervate alegoriei, în capitolul dedicat metalogismelor, cuvântul *parabolă* apare de cinci ori, de fiecare dată în context cu *fabula*. Ambele sunt acuzate că se menţin în domenii semantice restrânse: „viaţa pastorală pentru parabolele religioase, moravurile animalelor pentru fabule."[24]

Marca lor o constituie sensul insuficient, în cazul în care sunt luate literal, dar nu se spune nici un cuvânt despre valorizarea acestei „insuficienţe" în parabolele moderne, pe care scriitori precum Kafka, Buzzati, Camus sau Borges le-au impus spectaculos pe parcursul unui secol XX atât de prielnic experimentelor, literare şi nu numai. Să fie acestea oare, pentru membrii Grupului μ, „adevărate alegorii care au atins un asemenea nivel de codificare încât ar putea face

[23] Id., ibid., p. 190.
[24] Id., ibid., p. 206.

obiectul unor dicționare”[25]? Nu se fac precizări în acest sens, dar nivelul înalt de codificare constituie o a doua marcă a alegoriei pentru membrii grupului de la Liège.

Kafka nu apare deloc în cuprinsul lucrării, nici Buzzati, deşi scriitorul italian este beneficiarul unei recunoaşteri deosebite în spațiul de limbă franceză. Camus este pomenit o dată cu *Străinul* şi *Nuntă la Tipasa*, într-un context în care se fac referiri la sugestia lui Paul Imbs de a reprezenta noțiunea de stil sub forma unui sistem de încastrări ierarhice, şi a doua oară în secțiunea dedicată figurilor narațiunii, respectiv *suprimării*, când, ca exemplu de elipsă, recte un eveniment pe care autorul nu-l dezvoltă, este dată părăsirea lui Mersault, în *Străinul*, pe ultima pagină, înainte ca execuția să fi avut loc.

În ceea ce-l priveşte pe Borges, şi acesta este plasat cu o primă referire în contextul discutării unor termeni ca acela de retorică generală, respectiv al unor taxinomii suprarealiste din China antică de care scriitorul argentinian fusese preocupat. O a doua referire la Borges apare tot în secțiunea figurilor narațiunii – vizată fiind *permutarea* ca modalitate – invocându-se reveriile acestuia asupra circularității, recte asupra timpului circular[26]. Perspectiva *circularității* ca modalitate structurantă specifică şi cu valoare emblematică, simbolică, ar putea constitui, ce-i drept, un bun punct de pornire în reconsiderarea parabolelor, dar cu rezerva aferentă efectului acestei circularități, respectiv acela de *închidere* a buclei narative a textului.

Rezumând aceste formulări – care au drept scop informarea fie a publicului larg, în dicționare şi enciclopedii, fie a celui de specialitate, în contextele

[25] Id., ibid.
[26] Id., ibid., p. 277.

teologiei, stilisticii sau retoricii – observăm că parabola este atribuită, cu precădere, arhitextului povestirii, ceea ce nu exclude însă posibilitatea şi a unor alte tipuri de dezvoltare narativă; că realitatea cotidiană, respectiv referențialitatea, deşi marcată în asemenea texte, este contrazisă prin natura caracterului lor de construcție deliberată, enigmatică, fapt care presupune un grad particular de codificare.

În aceeaşi ordine de idei, aşa cum parabolele Mântuitorului par să nu se supună canoanelor retoricii clasice, greco-latine, tot astfel tipul de discurs din parabolele lui Kafka – şi ale spiritelor afine cu el – nu-şi găseşte locul în preocupările retoricii din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Sunt fapte care intrigă şi provoacă în sensul dorit de demersul nostru, obligându-ne la o investigare minuțioasă a problemei, până la sursele acestor interferări şi dispute milenare de pe teritoriul limbajului.

***

Într-un foarte consistent şi pertinent studiu cu caracter monografic dedicat alegoriei – singurul, după ştiința noastră, din spațiul românesc – autoarea, Vera Călin, înainte de a-şi încheia considerațiile preliminare, se simte datoare să lămurească disocierea parabolă-alegorie. Se opreşte asupra parabolelor evanghelice, pe care le compară cu nişte fabule, al căror plan narativ este „comprehensibil”, spre deosebire de cel esoteric, rămas la latitudinea Mântuitorului de a-l face accesibil, ceea ce îngreunează sau face imposibilă descoperirea unor scheme alegorice.

Astfel de scheme sau elemente pot fi, printre altele, repetiția şi o anume stereotipie a gesturilor – sursa mitică fiind comună ambelor – cea dintâi având şi rolul de a ritma narațiunea, fapt evident în opere precum *Faerie Quenee* de

Cazul Kafka

Există scriitori care, datorită caracterului profund enigmatic al operelor lor, refuză, cu obstinație parcă, să întindă o mână de ajutor lectorului obişnuit. Efortul celui specializat în tâlcuiri pare cu atât mai îndreptățit, dar câteodată acesta se vede nevoit să admită, cu nedisimulată disperare, că autorul „a construit *deliberat povestiri ininteligibile* (italicele ne aparțin, n. n.), pentru a le salva de orice interpretare. Poate că e opera unui nebun. Dar această operă a fascinat până acum cel puțin două generații."[38] Sunt cuvintele lui R. M. Albérès care, în *Istoria romanului modern*, după ce consacră aproape patru pagini romanelor kafkiene, *Procesul* şi *Castelul*, pare să-şi ridice deznădăjduit brațele, umilit de grandoarea schizofrenică a acestor texte, de plinătatea sunetului pur al nebuniei care răzbate din ele.

„În vremile foarte îndepărtate", continuă criticul, „*miturile* (în ciuda faptului că acest cuvânt este atât de depreciat astăzi) au putut juca acest rol." Rol pe care Kafka pare să-l înțeleagă şi să şi-l asume ca atare atunci când, scriind *Despre parabole*, se resemnează să joace după regulile paradoxului, atrăgătoare şi bulversante deopotrivă: „Toate parabolele acestea vor în fond să spună doar că ceea ce este cu neputință de conceput este cu neputință de conceput, şi lucrul acesta noi îl ştiam." [39] Trebuie să remarcăm faptul că în versiunea românească a cărții lui Albérès, textul lui Kafka este menționat cu titlul *Simboluri*, cuvânt folosit în loc de *parabole*, substituire care ne intrigă

---

[38] R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 224.

[39] Franz Kafka, *Despre parabole*, în *Opere complete*, vol. 2, *Proza scurtă postumă*, Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 154.

şi provoacă în sensul demersului nostru de identificare a specificului parabolei.

Se instaurează astfel autoritatea unei ambiguităţi percepute ca „emblema secretă a literaturii noastre” (citeşte *contemporane*), de către Ihab Hassan, în încercarea sa de a reface traseul literaturii înspre postmodernitate, unde Kafka este plasat la jumătatea – sau în centrul – unui demers care începe cu Sade, trece prin suprarealism şi Hemingway, spre a se închide cu Becket şi cu „forma pe cale de dispariţie”[40].

Teoreticianul american ne reaminteşte că autorul praghez moare la puţin timp după primul război mondial, înaintea altui conflict de proporţii terifiante, precum şi înaintea Holocaustului, care a însemnat cel mai atroce *experiment* din istoria umanităţii. Kafka nu a trăit să vadă aceste lucruri, poate că ar fi sfârşit el însuşi în camerele de gazare sau în alte bolgii ale lagărelor de concentrare. Nu putem şti ce turnură ar fi luat scrisul său dacă ar fi supravieţuit traversării tuturor aceste orori. Autoritatea alienatoare a textelor sale, scrise până în 1924, anul săvârşirii din viaţă, frapează tocmai prin inducerea tentaţiei constante de a le relectura: „Întreaga artă a lui Kafka rezidă în a-l forţa pe cititor să recitească.”[41]

Arta sa este un simptom, un semn ale unei epoci de criză – după cum am menţionat deja, perioada anterioară şi cea imediat următoare primului război mondial – o epocă „de repunere în discuţie a sensului existenţei, de acută perplexitate şi de spaimă”[42]. Majoritatea cercetătorilor au sesizat coincidenţa dintre momentele de criză din istoria

[40] Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus Toward a Postmodern Literature,* Second Edition, The University of Wisconsin Press, Madison, 1982, p. 110.
[41] Albert Camus, (apud Ihab Hassan, op. cit., p. 110).
[42] Vera Călin, op. cit., p. 162.

umanității – atât de numeroase şi de încărcate de tragice semnificații – şi apariția unui număr semnificativ de narațiuni de factură „alegorică” sau „parabolică”, o mărturie în favoarea atât a productivității, cât şi a remarcabilei longevități a genului.

Secolul al XX-lea, opera lui Kafka în speță, ca expresie a modernismului de vârf, adaugă acestui tip de scrieri o dimensiune a disidenței, a desprinderii de posibilitatea cunoaşterii de către noi a categoriilor experienței. Orice autoritate obiectivă este contestată şi ea nu mai poate fi ataşată vreunui semnificant, pierzându-şi astfel dreptul de a acorda semnificații, nici în numele individului, dar nici în acela al colectivității. „Întrebarea pe care o ridică alegoria”, afirma o cercetătoare britanică, explorând acest coridor kafkian al indeterminării în direcția postmodernității, „este dacă vom putea vreodată să separăm percepția sensului de proiecția subiectivă a semnificației şi, dacă nu, atunci căror interese serveşte această ambiguitate.”[43]

Indeterminarea care provoacă referențialitatea în operele alegorice, duce nu de puține ori la o referențialitate negativă, o *non* sau *minus* referențialitate. Kafka inițiază acest pelerinaj în căutarea referentului pierdut, dar scopul său poate fi la fel de bine escamotarea lui până la extincție. Discutând despre importanța funcției referențiale a limbajului, Paul Ricoeur sublinia caracterul ei compensator în raport cu separarea, tot de către limbaj, a semnelor de lucruri: „prin funcția referențială limbajul *varsă iarăşi în univers* (cum spune Gustave Guillaume) acele semne pe care funcția simbolică, la naşterea ei, le-a evacuat din

[43] Deborah Madsen, *Allegory in America. From Puritanism to Postmodernism*, MACMILLAN, London, 1995, p. 4.

lucruri."[44] La Kafka însă, odată cu evacuarea din lucruri a semnelor, are loc o supralicitare a funcției simbolice, interzicându-se practic, reexercitarea funcției referențiale. El se apropie de „Idealul textului lipsit de referință", care, conform aceluiași Paul Ricoeur, „este satisfăcut doar de un număr mic de texte rafinate în care jocul semnificantului rupe cu semnificatul."[45]

Nu știm cât de rafinate pot părea cititorului avizat textele lui Kafka, dar în mod cert această propensiune spre agresarea relației semnificant-semnificat nu este specifică alegoriei tradiționale, ci aceleia moderne sau, așa cum demersul de față se va strădui să probeze, parabolei. Ceea ce avea ca principiu de travaliu, în alegoriile clasice, o substituire metaforică de tip univoc, devine la scriitorul praghez o translatare continuă, în spiritul amânării din parabolele biblice, unde se promite mereu întâlnirea cu șansa supremă a mântuirii sau cu teroarea ispășirii[46].

Alți scriitori recurg la multiplicarea semnificanților, un joc sofisticat, ce pare să treacă la un moment dat prin filtrul gratuității. Multiplicarea referințelor nu ajută decât la o situare vagă a evenimentelor. Cel mai controversat romancier american contemporan, Thomas Pynchon,

---

[44] Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 114.

[45] Id., ibid., p. 159. Ideea este reluată, de această dată prin prisma problematizării funcției referențiale în planul textului.

[46] „49. Așa va fi la sfârșitul veacului: vor ieși îngerii și vor despărți pe cei răi din mijlocul celor drepți. 50. Și îi vor arunca în cuptorul cel de foc; acolo va fi plângerea și scrâșnirea dinților" (Matei, 13, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit, p. 1114). Astfel de formulări cu caracter profetic constituie o marcă a textului biblic, care leagă semnificațiile unor gesturi și fapte anume de catalizarea lor într-un referent proiectat în viitor, nu foarte sigur și nici foarte fericit pentru majoritatea celor vizați.

ataşează, în *V*, portretele mai multor (sau aceleiaşi?) femei de sigla care constituie şi titlul romanului, roman care traversează trei continente şi două secole în ambele sensuri, fără a oferi însă cititorului şansa de elucidare a misterului.

Indeterminarea nu este însă cu precădere responsabilitatea narațiunii, povara ei revenindu-i din ce în ce mai mult şi interpretului, o dovadă în plus a „flexibilităţii" cu care astfel de texte răspund vicisitudinilor istoriei [47]. Incertitudinea cu privire la natura actului de comunicare, limitele limbajului şi autenticitatea acestuia sunt probleme la care textele alegorice/parabolice încearcă să configureze răspunsuri plauzibile, dar numai în măsura în care atât autorul cât şi interpretul angajează răspunderea împărtăşirii unui cod. Este vorba, de fapt, de o pluralitate de coduri, idee evidențiată atunci când se pune în discuție vulnerabilitatea poziției analiştilor, „partizani ai unei explicații fără comprehensiune", pentru care

> „textul ar fi o maşină cu funcționare pur internă căreia n-ar trebui să-i punem nici o întrebare [...], nici în amonte de partea intenției autorului, nici în aval de partea receptării de către un auditoriu, nici chiar în grosimea textului de partea unei *sens,* sau a unui mesaj distinct de *forma* însăşi, adică a unei intersectări a *codurilor* utilizate de text."[48]

Dincolo de răspunsul comun al cititorului obişnuit, generat de rețete consacrate care pot varia de la o epocă la alta – fapt care demonstrează funcționalitatea genurilor şi în

[47] Deborah Madsen, op. cit., p. 4.
[48] Paul Ricoeur, op. cit., p. 136-137.

absența unei supralicitări a codificării[49] – statutul acestuia de producător de semnificații a cunoscut în ultimele decenii o supradimensionare datorită poziției centrale înspre care a fost deplasat de către principalele orientări din teoria literară, de la structuralism la stilistica afectivă şi teoria receptării. Evenimentul s-a produs în paralel cu reconsiderarea alegoriei, dar o observație care merită să fie făcută este că, indiferent de epocă, această centralitate a cititorului a fost întotdeauna privilegiată în contextul de natură alegorică[50].

***

Hocke stabilea, în *Manierismul în literatură*, o corespondență între epocile de criză – barocul a fost una dintre ele, de pildă – şi un tip de supraproducție, de inflație metaforică[51]. Pentru Hocke, metaforele corespund unor „nevoi de abstracțiune” inerente oricăror forme de spaimă cosmică. „Perioadele de tranziție periclitate duc la un metaforism obsesiv.”, spaima determinând descoperirea celor mai neobişnuite analogii între fenomenele lumii înconjurătoare. „Astfel ia naştere – la aşa-zişii primitivi – gândirea magică.”

În acelaşi subcapitol, cu un titlu relevant, „Teamă şi minciună”, teoreticianul german afirma că, indiferent de natura sa, un limbaj imagistic se revendică de la „instincte primare, de la structuri impulsionate originare.” El se întreabă totuşi în ce măsură mai aproape de origine s-ar afla

---

[49] Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, Cornell University Press, Ithaca, 1979, p. 17.
[50] Id., ibid., p. 21.
[51] Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, Ediția a doua revizuită Text integral, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 96-97.

„bogăția sau, dimpotrivă, sărăcia de imagini” şi este de domeniul evidenței că structurile alegorice şi parabolice, frecvent asociate cu mitul, deci cu formele originare, strălucesc, în plan stilistic, atât prin bogăția cât şi prin absența imaginilor.

Încercarea de a prinde romanele şi povestirile lui Kafka într-un tipar care asimilează epocilor de criză inflația metaforică, ridică serioase semne de întrebare, pentru că textul kafkian

> „în sine e de o claritate desăvârşită; stilul net, simplu, aproape sec, tinzând spre descriere şi relatare exactă, fără imagini şi flori de stil, aminteşte de străduința lui Stendhal de a lua drept model Codul lui Napoleon. Nici o frază nu oferă dificultăți.”[52]

De altfel, Stendhal, în corespondența pe care o poartă cu Balzac, ca urmare a recenzării elogioase de către acesta din urmă a romanului *Mînăstirea din Parma*, îşi motivează opțiunea pentru un stil lipsit de înflorituri prin dorința de a fi clar[53]. Opțiunea lui Kafka pentru un asemenea stil nu este foarte „lămuritoare” pentru cititori, iar ambiguitatea cu care aceştia se confruntă ca rezultat al excesului de claritate are probabil resorturi de natură psihologică – sau ontologică, dacă avem în vedere acea reducție sartriană la *proiectul de a fi* al fiecărui scriitor în parte.

---

[52] Mariana Şora, în prefața la Franz Kafka, *Castelul,* Editura pentru Literatură, Bucureşti 1968, p. x.

[53] Cf. Georg Lukács, „Balzac critic al lui Stendhal”, în *Specificul literaturii şi al esteticului*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 50.

Într-o carte pe care o consacră limbajului alegoriei, o cercetătoare americană motiva absența lui Kafka din lucrarea sa ca o consecință a cunoaşterii inadecvate a limbii germane şi, prin urmare, a imposibilității de a efectua o lectură pe text sensibilă la nuanțele jocurilor de cuvinte, necesară pentru a descoperi articulările structurale în cuprinsul narațiunii. Ceea ce nu exclude o apropiere a lectorului competent de *Procesul* şi *Castelul* în spiritul abordării lui *Le Roman de la Rose*, dar minimalizează importanța factorului *stil* pentru determinarea specificului unor astfel de texte[54]. Alegoriile/parabolele pot fi de o simplitate nudă, deconcertantă, dar şi de un rafinament aproape sinonim cu decadența, de o voluptate orgiastică.

Aidoma lui Hemingway mai târziu, Kafka este un maestru al „economiei dramatice, un geniu al omisiunii". Ihab Hassan constată disparitățile dintre biografiile şi caracterul celor doi, dar şi trăsăturile stilistice comune, o anume tehnică de a construi în vid. Kafka este însă acela care ne dă un sens mai „exact" al nedeterminării, exprimând la un nivel mai profund sentimentul de „dislocare a sensibilității moderne"[55].

La această retorică a omisiunii subscrie un alt pontif al literaturii secolului al XX-lea, Jorge Luis Borges, născut, ca şi Hemingway, cu un an înainte de 1900, dar considerat astăzi de către majoritatea cercetătorilor drept unul dintre întemeietorii postmodernismului:

> „Timpul m-a învățat unele şiretlicuri: să evit sinonimele, care prezintă dezavantajul de a sugera diferențe imaginare; să eludez hispanismele,

---

[54] Maureen Quilligan, op. cit., p. 22.
[55] Ihab Hassan, op. cit., p. 110.

argentinismele, arhaismele şi neologismele; să prefer cuvintele obişnuite celor neobişnuite …”[56]

Postura lui Borges pare să fie totuşi una de *trickster*, de farseur cunoscător al trucurilor meseriei până acolo unde se iţeşte zâmbetul înţeleptului, atunci când rezonează cu privire la ciudăţenia destinului scriitorului, care „La început este baroc, baroc din vanitate, iar cu trecerea anilor”, în măsura în care şansa îi surâde, „poate dobândi, nu doar simplitatea, ci şi modesta şi misterioasa complexitate”[57].

Simplitatea lui Kafka însă ne înfioară, iar modestia stilului său sporeşte misterul complexităţii operei. Fără să vrem, ne reamintim de spusele lui Beauzée: „nu cuvintele trebuie luate într-alt sens decât cel pe care îl prezintă; ci, ca în ironie, însăşi gândirea.”[58] Care este însă firul gândirii lui Kafka? Urmăreşte el să exprime vreo filosofie, opiniile, ideile, propria-i sensibilitate? Doreşte el să studieze harul şi păcatul – fie acela al nerăbdării, din cauza căruia omul a pierdut paradisul; fie acela al neglijenţei, care-l împiedică să se reîntoarcă acolo – să ofere el o imagine, fie şi alegorică, a acestora? R. M. Albérès e convins că nu, că lumea inexplicabilă pe care artistul o creează nu-şi doreşte să aibă nici măcar un sens simbolic, că ireductibilitatea ei la comentariul raţional o absolvă de „ipocrizie, aproximaţie, prostie şi imoralitate.”[59]

Operei kafkiene nu i se refuză însă, după cum am văzut, dimensiunea mitică, pentru că numai miturile sunt capabile să genereze o astfel de stare de stupoare, e drept că

---

[56] Jorge Luis Borges, *Opere*, vol. 2, Editura Univers, Bucureşti 1999, p. x.
[57] Id., ibid.
[58] Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 123.
[59] R. M. Albérès, op. cit., p. 224.

prin misterul vehiculat prin canale accesibile doar inițiaților. În această ordine de idei, Albérès își intitulează secțiunea dedicată lui Kafka, „Alegorii kafkiene”, atribuind deci textele scriitorului arhitextualității romanului alegoric [60], roman care propune o enigmă fără a solicita în mod imperios elucidarea acesteia.

Pentru Susan Sontag, efortul cohortelor de interpreți are conotațiile unui „viol în masă”. Există astfel cel puțin trei lecturi alegorice ale operei lui Kafka: prima, conform căreia avem de a face cu o alegorie *socială* vizând frustrarea generată de absurditatea sistemului birocratic din societatea modernă, cu manifestare deplină în statul totalitarist; cea de a doua, o alegorie *psihanalitică*, relevând complexele și spaimele scriitorului, complexul Oedip, respectiv teama de castrare și de autoritatea sufocantă a tatălui, neputința de a se angaja într-un raport lămuritor, fie cu lumea și familia, fie cu actul însuși de a scrie; în fine, cea de a treia, o alegorie *religioasă* care „arată cum K. din *Castelul* încearcă să obțină accesul în ceruri, sau cum Josef K. din *Procesul* este judecat de tainica și inexorabila dreptate a lui Dumnezeu ...”[61].

Este poate din ce în ce mai greu astăzi să disociem între „textele lui Kafka în absența lui Kafka” – recte în starea lor de suspendare, ceea ce presupune a le trata ca pe niște texte „fără lume și fără autor”, adică a le explica prin raporturile lor interne – și „lanțul interpretărilor produse de comunitatea interpretantă și încorporate dinamicii textelor,

---

[60] Id., ibid., p. 225-226. În secțiunea imediat următoare, criticul precizează că tradiția romanului alegoric în secolul al XX-lea este alimentată și de operele altor autori, precum Malcolm Lowry sau Herman Broch.

[61] Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, Editura Univers, București, 2000, p. 18-19.

asemeni unui travaliu al sensului asupra lui însuşi."[62] Are loc un transfer prin înlăturarea suspendării textului şi constituirea unui comportament explicativ/interpretativ, a unui arc hermeneutic, care pune în evidență triada obiect-semn-interpretant.

Semnul se degajă prin analiza structurală a obiectului care este textul însuşi, iar comportamentul interpretativ al primilor interpretanți se constituie ca „tradiție pentru ultimii interpretanți care sunt interpretarea propriu-zisă."[63] Una din întrebările care se ridică este dacă nu cumva, de-a lungul istoriei textelor – şi când spunem istoria textelor avem în vedere şi istoria interpretării lor – interpretanții, nu de puține ori, au acționat ca prizonieri ai tradiției, fapt care putea să marcheze însăşi degajarea semnului din textul-obiect, precum şi evoluția şi dezvoltarea genului, fie el alegoric sau, în cazul nostru, *parabolic*, ceea ce dorim de altfel să evidențiem în demersul de față.

În această ordine de idei, Brian McHale, deşi recunoaşte că datorită scrierilor unor Edwin Honig, Angus Fletcher şi Paul de Man prejudecata de sorginte romantică împotriva alegoriei a fost înlăturată şi că eticheta de *alegorică* aplicată unei opere literare e departe de a fi peiorativă, ajunge să pună în discuție moştenirea de care a beneficiat practica alegorică postmodernistă, invocând numele lui Kafka, Becket şi Joyce. În privința textelor lui Kafka totul este potențial alegoric, ele par să promită un sens alegoric şi să solicite o interpretare de o asemenea factură, dar evită constant să indice vreun conținut alegoric anume[64].

---

[62] Paul Ricoeur, op. cit., p. 131.
[63] Id., ibid.
[64] Brian McHale, *Posmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1994, p. 141.

Se creează senzația absenței cvasi-totale a unui nivel literal sau a unui cadru referențial specific. Efortul lectorului pare mult prea mare pentru ca întrebarea „Ce sunt cu adevărat aceste texte?” să nu fie pusă. Sunt ele nişte metafore ample, ca descrierile de interioare din opera lui Balzac, ce dau mărturie despre modul de a fi al personajelor care le locuiesc, metafore al căror cadru referențial, în cazul lui Kafka, este dilatat până la a friza gigantescul? Sau sunt nişte istorii care se pretează cu uşurință interpretărilor „simbolice”, cu coduri vulnerabile, deşi intențiile autorului nu răzbat de nicăieri, nici din alte texte, nici din jurnal? Sunt documente cu caracter personal, publicate accidental, spre deliciul istoricilor literari şi al psihanaliştilor?

A-i interpreta opera în funcție de stările exprimate în jurnal, scrisori sau conversații şi a sugera că viziunea sa este direcționată împotriva unui *Zeitgeist* – spirit al timpului, al epocii moderne, al capitalismului – incumbă pericolul, în opinia altor exegeți, de a ignora relația cu totul particulară a scriitorului praghez cu realitatea. Analizând, de pildă, pasajul care descrie intrarea în portul New York a eroului principal din romanul *America*, Heinz Politzer remarcă sentimentul de instantaneu fotografic pe care acest pasaj îl inspiră, de suspendare, de „vie lipsă de viață” şi ajunge la concluzia că autorul l-a scris având sub ochi, „contemplând” mai exact spus, o fotografie a New York-ului:

> „De pe vasul care intra în portul New York cu motoarele încetinite, tânărul Karl Rossmann, în vârstă de şaisprezece ani, expediat în America de sărmanii lui părinți pentru că fusese sedus de o servitoare care îi făcuse un copil, privea cu încântare statuia zeiței Libertății, zărită încă din larg, dar care se ivea acum parcă dintr-o lumină solară devenită

brusc eruptivă. Braţul cu spada se înălţa drept, de parcă atunci ar fi fost ridicat, în timp ce în jurul corpului statuar adia vântul."[65]

Dincolo de tentativa evidentă a lui Kafka de a alegoriza, protagonistul luând Statuia Libertăţii drept aceea a unei zeiţe şi înlocuind torţa din mâna ei cu o sabie, atribut al justiţiei, îndreptată poate acuzator împotriva propriei sale conştiinţe – ceea ce ne-ar plasa de la început într-un *locus* al intenţiilor autorului, numai că derularea acestora se efectuează, după cum bine ştiu cei care au citit romanul, pe *nici* o direcţie – fragmentul îi oferă lui Politzer oportunitatea de a emite ipoteza conform căreia Kafka, în mod intenţionat şi conştient, ne îngăduie să surprindem câte ceva din „metoda cu care a abordat *realitatea* acestei Americi"[66].

Pentru Alain Robbe-Grillet, această metodă face diferenţa între „micul amănunt care sună adevărat" şi „micul amănunt care sună fals", cel din urmă fiind apanajul noului realism, pentru care conceptul de *verosimil* nu mai este de actualitate. În jurnalul lui Kafka, scriitorul francez descoperă modalitatea prin care fragmente nu lipsite de importanţă sunt desprinse de semnificaţia, respectiv *verosimilitatea* lor: obiecte detaşate de utilitatea şi utilizarea lor, momente suspendate, cuvinte separate de context, tot ceea ce nu mai are „naturaleţe" sună acum adevărat pentru noul romancier, fără ca acest fapt să constituie o marcă a absurdului. De fapt, se poate vorbi despre o lume prezentă, singura vizibilă, şi o lume reală, singura importantă. Kafka este un autor realist, ale cărui naraţiuni nu sunt totuşi nimic

---

[65] Franz Kafka, *America*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 7.
[66] Politzer, Heinz: *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1966, p. 122-123.

mai mult decât nişte alegorii, pentru că „literatura întotdeauna constă, la modul sistematic, în a vorbi despre *altceva*."[67]

Dacă ar fi să preluăm „silogismul" lui Robbe-Grillet, atunci opusul lui ne apare la fel de paradoxal, cu alte cuvinte dacă literatura vorbeşte întotdeauna despre *altceva*, atunci orice specie literară este o alegorie. În acest sens, Angus Fletcher adaugă călătoriilor imaginare precum *Istoria adevărată* a lui Lucian din Samosata sau *Călătoriile lui Gulliver* de Swift – sau chiar *Călătorie spre centrul pământului* de Jules Verne – poemul dezbatere, precum *Dialog între Sine şi Suflet* de Yeats, sau poemul care cu precădere exprimă nemulțumirea şi protestele autorului, cum ar fi *De Planctu Naturae* a lui Alain de Lille sau *Urlet* de Allen Ginsberg. Alegoriile pot fi scrise în versuri sau în proză, sau într-un *mélange* al celor două, ele nu au nevoie să fie întotdeauna narate, pe lângă ficțiune şi operele dramatice chiar poezia lirică pretându-se vehiculării „metaforei extinse". Fletcher subliniază aici o definiție clasică – şi simplistă – a alegoriei. Sunt date ca exemple, pentru poezia lirică, *Papirus* de Ezra Pound şi *Treisprezece moduri de a privi o mierlă* de Walace Stevens [68].

Edwin Honig distinge între alegorie ca gen şi alegorie ca modalitate simbolică, permisivitatea ambelor categorii favorizând apropieri între opere despărțite de contextul temporal şi socio-istoric. Acelaşi tratament poate fi aplicat *Călătoriei pelerinului* de Bunyan şi *Castelului* lui Kafka; sau *Călătoriilor lui Gulliver* şi lui *Moby Dick* – texte care pun accentul pe *dezvoltarea simbolică* a subiectului. Alegoria configurează un anume set de convenții, epicul sau

---

[67] Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel – essays on fiction*, Northwestern University Press, Evanston, 1965, p. 163-164.
[68] Angus Fletcher, op. cit., p. 3.

satira, de pildă, configurând altele, şi nu o dată aceste seturi de convenţii interferează, sarcina cercetătorului constând în a le delimita în funcţie de atitudinea exprimată[69].

Alegoria este deci o modalitate proteică şi omniprezentă, un *continuum* al literaturii din cele mai vechi timpuri şi până în zilele noastre, şi doar modalităţile cele mai ample, precum ironia şi mimesis-ul, crede Fletcher, au capacitatea de a îmbrăţişa atâtea tipuri diferite de literatură.[70] Această largheţe a alegoriei este promovată chiar de la începutul cărţii teoreticianului american, prin definiţia propusă de acesta – „Ca să vorbim în termeni simpli, alegoria spune un lucru şi semnifică un altul” – definiţie care stârneşte serioase rezerve din partea lui Tzvetan Todorov. Conştient de arbitraritatea definiţiilor în general, teoreticianul francez este totuşi uimit să descopere o aserţiune atât de vulnerabilă într-un tratat cu o ţinută enciclopedică, aşa cum este cartea lui Fletcher: „în generalitatea sa ea transformă alegoria într-un fel de super-figură unde pot fi azvârlite de-a valma toate câte ne trec prin cap.”[71]

***

Cercetarea literară românească pare uneori mai decisă în clasificarea unor astfel de structuri. Pentru Nicolae Balotă „Plurivalenţa ficţiunilor, ca şi structura lor aluzivă *precizează* (italicele ne aparţin, n. n.) categoria literar semiologică din care aceste ficţiuni fac parte, categoria

---

[69] Edwin Honig, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, Faber & Faber, Londra, 1959, p. 15.

[70] Angus Fletcher, op. cit., p. 1.

[71] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 82.

parabolei."[72] El subliniază caracterul de imagine a realității ca joc sau ca spectacol în parabolele lui Kafka, fie ele ale absurdului sau ale paradoxului. Criticul nu crede că în creația kafkiană se întâlnesc acele alegorii sau simboluri existențiale cu care unii comentatori au fost atât de darnici în a i le atribui, prin simboluri existențiale înțelegându-se *idei universale făcute vizibile prin imagini*.

Poziția lui Nicolae Balotă se apropie astfel de cea exprimată de Joachim Jeremias cu privire la una din concluziile cărții lui A. Julicher, *Istoria interpretărilor parabolelor lui Isus*. Apărută la sfârşitul secolului al XIX-lea, această carte are meritul de fi dat o puternică lovitură distorsiunilor şi manipulării eronate a mesajului parabolelor biblice prin metodele alegorice de interpretare. Julicher a demonstrat că alegorizarea excesivă duce la confuzie, dar comite totuşi eroarea, în tentativa sa de a se opune arbitrarului hermeneutic de această factură, de a încerca să extragă din fiecare parabolă – văzută ca o felie de viață reală – o singură idee, e drept de o cât mai largă generalitate. În opinia lui Jeremias, Julicher s-a oprit la jumătatea drumului, după ce a îndepărtat depunerile acumulate ca rezultat al alegorizărilor anterioare, lăsând însă fără răspuns întrebarea fundamentală: Care este semnificația originală a parabolelor lui Isus?[73]

Care este, deci, semnificația originală a scrierilor lui Kafka? Ficțiunile sale de tip parabolic „cu toate sensurile [...] de atâtea ori absconse, refuză interpretările univoc-simbolice." [74] Ele stau sub semnul *labirintului* care are, ipotetic cel puțin, o ieşire. La Kafka aceasta presupune o

---

[72] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, Bucureşti 1971, p. 232.
[73] Joachim Jeremias, op. cit, p. 19.
[74] Nicolae Balotă, op. cit., p. 233.

năzuință spre pozițiile ultime, decisive, a cărei împlinire se amână la nesfârşit. Mărturisirea ambiguă, indirectă, din parabolele sale nu este mai puțin sfâşietoare decât aceea din *Confesiunile* Sfântului Augustin.

Interesant este faptul că impactul asupra evoluției literaturii a fost sensibil asemănător, atât Augustin cât şi Kafka situându-se pe poziții *anti-retorice*, dar apelând la strategii textuale şi stilistice total diferite. Folosindu-se din plin de moştenirea tradiției literare şi retorice greco-latine – pe care o critică vehement – pentru a crea un roman, Augustin pune totuşi sub semnul întrebării existența romanului pentru aproximativ un mileniu. Ignorând mileniile de tradiție literară de până la el, Kafka pune în ecuație statutul romanului pentru o perioadă nedefinită, încă deschisă. Nu întâmplător, formula pe care o adoptă, parabola, este, conform aceluiaşi Nicolae Balotă, „structura tipică a literaturii în lupta ei cu Absurdul."[75]

Pentru Romul Munteanu, *Procesul* este o „parabolă ambiguă despre păcat, sancțiune, grație, autoritate şi lege."[76] Caracterul straniu al romanului rezidă şi în faptul că el se refuză unei interpretări univoce. Comentând *Castelul,* criticul ia în considerare fundalul existențial absurd pe care se proiectează o parabolă ambiguă, în labirintul căreia *autorul* rătăceşte în aşteptarea mântuirii. Radiografiind creația lui Dino Buzzati, acelaşi Romul Munteanu este convins că, odată cu romanul *Deşertul tătarilor* se produce trecerea definitivă a autorului italian „de la proza poetică la un alt tip de enunț narativ, apropiat de acela al lui Kafka şi Borges"[77].

---

[75] Id., ibid., p. 232.

[76] Romul Munteanu, în prefața la Franz Kafka, *Procesul,* Editura Minerva, Bucureşti 1977, p. XIX.

[77] Romul Munteanu, în prefața la Dino Buzzati, *Deşertul tătarilor Povestiri*, Editura Minerva, Bucureşti 1972, p. X.

Buzzati devine un expert în confecționarea de parabole, alegorii şi narațiuni simbolice care adesea pun în lumină un caracter *demonstrativ*. De câteva ori criticul aminteşte de lecția parabolei şi de intenția moralizatoare a scriitorului, elemente care se regăsesc şi în comentariul asupra romanului *Ciuma* de Albert Camus, roman „parabolic şi demonstrativ", ale cărui personaje „au un caracter exponențial" [78] . Forța de exemplificare a parabolei, pregnanța esențializării pe care o permite, îi determină pe scriitori să apeleze la ea atunci când abordează teme care vizează aspecte problematice – cum ar fi imaginea puterii, de pildă.

***

Într-un alt capitol al monografiei sale, menționată deja pe parcursul acestei lucrări, capitol intitulat „Resurecția alegoriei", Vera Călin revine asupra dihotomiei parabolă-alegorie, deoarece, pentru secolul al XX-lea, limbajul esopic şi figurația alegorică reprezintă dimensiuni fundamentale ale unui tip de literatură care, începând cu Kafka, „a fost numită parabolică, fără ca distincția între parabolă şi alegorie să fi preocupat în mod special estetica literară."[79] Criticii moderne îi repugnă de altfel asocierea ideii de modernitate cu expresia alegorică, la discreditarea căreia au contribuit, pornind de la Goethe, toți marii scriitori romantici.

Edwin Honig identifică sursele acestui resentiment împotriva alegoriei – având se pare o îndelungată tradiție în istoria gândirii occidentale – în *Republica* lui Platon, care,

---

[78] Romul Munteanu, în prefața la Albert Camus, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul şi împărăția*, Editura RAO, Bucureşti 1993, p. 18.
[79] Vera Călin, op. cit., p. 161.

deşi conţine celebra şi „poetica” alegorie[80] a peşterii, nu menajează de fel poezia şi mijloacele ei atunci când o compară cu filosofia. Un alt exemplu contradictoriu îl constituie poeții Renaşterii, dintre care unii apelează la alegorie ca modalitate de structurare a epicului, în vreme ce alții o condamnă ca pe o erezie estetică. Honig îi ironizează şi pe criticii contemporani care caută cu lumânarea intențiile autorului şi simbolurile ascunse din operele lui Joyce şi Faulkner, de pildă, deşi scot alegoria în afara legii. Prejudecățile împotriva alegoriei par să fie de două tipuri: „Cea dintâi este prejudecata împotriva conceptului de alegorie ca argument filosofic sau retoric, iar cea de a doua este prejudecata împotriva alegoriei ca formă de literatură.”[81]

În tentativa de a contracara asemenea prejudecăți, sunt trecute în revistă, în cartea Verei Călin, cele mai importante trăsături ale operei kafkiene, ajungându-se la concluzia că ele fac parte din patrimoniul expresionismului şi pot funcționa ca premise pentru includerea acestei opere în spectrul alegorismului, înlocuirea termenului „alegorie” cu acela de „parabolă” nealterând esența fenomenului. Acesta va fi însă explicat şi din perspectiva simbolului, chiar dacă schemele simbolice, în caz că există, nu sunt perceptibile, recognoscibile în acelaşi grad ca şi prototipurile alegorice.

Ceea ce se impune şi provoacă este aspectul, derutant, de *mimesis* al textului kafkian, dominat de un vizual care, o generație mai târziu, se va autonomiza în creațiile reprezentanților Noului Roman Francez. Poate că

[80] Honig foloseşte termenul de alegorie când se referă la acest fragment din Platon. Alți cercetători utilizează termenul de parabolă sau chiar mit, cum este cazul lui Heidegger.
[81] Edwin Honig, op. cit., p. 6.

este vorba, de fapt, despre acea atenție focalizată despre care Virginia Woolf, în aceeaşi perioadă, dădea mărturie în *Valurile*: „Îmi umplu spiritul de tot ceea ce cuprinde o odaie sau un compartiment de tren, aşa precum îți umpli un stilou cufundându-l într-o călimară”[82].

Ne confruntăm cu o acuitate ce transcende barierele normalului, acumularea de detalii emblematice, dar necuantificabile, nefăcând decât să expandeze ambiguitatea care nu se încadrează în tipologia propusă de Empson. Ne confruntăm „mai curând cu vizibilitatea hiperdefinită, pe care o prilejuieşte consumul unui drog ca mescalina.”[83] Kafka este comparabil cu Swift pentru capacitatea de a plăsmui, prin acumularea unor astfel de detalii, un univers fantasmagoric. Nu este vorba numai de pluralitatea nivelelor de interpretare, care ar constitui marca ambiguității alegorice, dar şi de paradoxul anihilării reciproce, la un moment dat, a acestor nivele, după cum crede André Gide :

> „Realismul descrierilor sale impietează neîncetat asupra imaginarului, şi n-aş putea spune ce admir mai mult la el: notația naturalistă despre un univers fantastic, dar care, sub ochii noştri, devine real datorită minuțioasei exactități a descrierii, sau inefabila îndrăzneală de a devia brusc spre straniu.”[84]

Poate că avem de a face, crede Vera Călin, cu o parodie a alegoriei. Poate că aşa se explică de ce Kafka îşi subminează continuu, în cheie chiar postmodernă, impulsul

---

[82] Virginia Woolf, *Valurile* (apud Albérès, op. cit., p. 186).
[83] Angus Fletcher, op. cit., p. 102, (apud Vera Călin, op. cit., p. 179).
[84] André Gide (cf. Notei traducătorilor la Franz Kafka, *America*, ed. cit., p. 6).

– presupus comun autorilor de alegorii – de a găsi o reprezentare arhetipală a condiției umane. „În termenii cei mai simpliști cu putință, alegoria spune ceva şi înseamnă altceva. Ea distruge aşteptările noastre asupra limbajului ...” observa Angus Fletcher, pentru care ducerea la extrem a acestui proces de subminare ar transforma comunicarea în coşmarul acelei NOUVORBE din romanul lui Orwell, *1984*. Acelaşi autor însă considera că alegoria nu necesită *întotdeauna* o interpretare, având adesea un nivel literal suficient sieşi[85]. Dar poate oare alegoria să suporte până la capăt acest paradox, de a fi *literalmente* suficientă sieşi şi de a distruge, în acelaşi timp, aşteptările asupra limbajului?

Absența unui principiu absolut guvernează iconografia kafkiană. Imaginați-vă scutul lui Ahile, aşa cum ne este el descris de către Homer, în deplinătatea şi concretețea covârşitoare a detaliilor sale, purtat de un braț străveziu, de brațul unei fantome. Sau imaginați-vă un bărbat mascat, înconjurat de o rețea. Este personificarea *Enigmei* din iconologia lui Cesare Ripa, „invocată de Hocke, pentru exemplificarea acelei expresii alegorice pe care el o numeşte abstrusă”, cu care este mai adecvată asocierea „obiectelor din ficțiunile kafkiene”[86], plasate în categoria heteroclitului derutant.

Acelaşi Hocke, analizând un alt exemplu din alegorismul ingenios al lui Ripa, intitulat *Melancolie pe pământ*, evidențiază combinarea atributelor particulare într-o manieră atât de a-logică – deşi eventualitatea descifrării raționale a referirilor semantice este, de cele mai multe ori, posibilă – şi dinamitarea în asemenea grad a „carcasei înțelesului inițial [...] încât se ajunge de pe atunci la

[85] Angus Fletcher, op. cit., p. 7.
[86] Vera Călin, op. cit., p. 181.

echivoc, la lipsa de sens. Concettismul devine ‚eteroclit', adică iregular, straniu, ciudat."[87]

Mimetismul derutant, heteroclitul bizar, subminarea semnificațiilor, distrugerea reprezentării, incapacitatea limbajului critic şi teoretic de a „împacheta" stranietatea acestor texte în sintagmele potrivite, totul concură în a o determina pe Vera Călin să se refugieze în „mentalitatea născătoare de mituri" ca sursă a explicațiilor pentru magia care iradiază din opera lui Kafka sau cea a lui Swift. Chiar dacă halucinația kafkiană suportă comparația cu visele şi viziunile ca ambianțe convenționale ale alegoriei clasice, autoarea recunoaşte că „alegoria sau parabola lui Kafka se plasează într-o regiune *limitrofă* (italicele ne aparțin, n. n.), aceea în care imagistica mitului şi evanescența simbolului se solidifică în tiparele reprezentărilor alegorice."[88]

Este o afirmație care reduce reprezentarea alegorică la statutul de *matriță*, numai că autoarea face pasul înapoi şi alege să ignore prejudecata unora dintre critici împotriva termenului de „alegorie" şi să analizeze „alegorismul kafkian socotindu-l inaugural pentru un întreg capitol – cel mai recent – din istoria modalității alegorice."[89]

***

---

[87] G. R. Hocke, op. cit., p. 176. Apărută la Roma, în 1593, *Iconologia*, culegerea de alegorii a lui Ripa a fost reeditată de mai multe ori, culminând cu o ediție monumentală, în cinci volume, publicată la Perugia, între 1764-1767. A avut un impact deosebit asupra artei şi literaturii manieriste, iar „Înrâurirea ei primă s-a vădit în epoca de înflorire a lui Shakespeare, Góngora şi Marino."

[88] Vera Călin, op. cit., p. 181.

[89] Id., ibid., p. 182.

Parabolele *Noului Testament*

În condițiile în care se vorbeşte despre o resuscitare a alegoriei în literatura secolului XX şi, în acelaşi timp, se recunoaşte folosirea nediscriminatorie, de către critica literară, a epitetului „parabolică” atunci când se încearcă descrierea, clasificarea şi evaluarea acestui tip de literatură, considerăm că se impune o întoarcere la parabola *Noului Testament* – întrucât acolo se consacră această formulă de rostire – cu scopul de a i se determina câteva din trăsăturile fundamentale, în măsura în care ea poate fi abordată ca text şi ca structură cu aceleaşi mijloace cu care operăm în textele aparținând literaturii contemporane.

Credem că se poate sublinia astfel capacitatea acestui tip de discurs de a servi ca model, ca matrice pentru operele literare ale modernității şi postmodernității, şi împărtăşim, în această ordine de idei, opinia Juliei Kristeva, conform căreia „literar” este „discursul care nu şi-a epuizat entropia, … a cărui probabilitate de sens este multiplă, neînchisă, nedefinită”[94], prin entropie înțelegându-se, după cum ştim, cantitatea de informație raportată la un element al mesajului transmis sau gradul de organizare a unui sistem[95].

---

[94] Julia Kristeva, *Problemele structurării textului,* în *Pentru o teorie a textului Antologie „Tel Quel” 1960-1971*, p. 251. Teoreticiana franceză reiterează de fapt opinia unor semioticieni sovietici, ale căror cercetări se inspiră din teoria informației.

[95] Conceptul de entropie şi accepțiile sale este văzut de cei mai mulți exegeți ai lui Thomas Pynchon, de pildă, ca o metaforă structurantă a operei sale. Scriitorul american însă „în scrisul său este opus oricărei tendințe de a fixa fenomene vitale în scheme prestabilite şi, deci, şi unei interpretări care ar îngheța scriitura în strânsoarea unei metafore sau procedeu artistic” (cf. Radu Lupan, *Viziuni americane Romanul American contemporan*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997, p. 227)

Kristeva atrage însă atenția asupra faptului că „odată entropia epuizată, deci sensul fixat, discursul încetează de a fi primit ca „literar".

Tradiția limbajului parabolic în Israel se pierde în negura vremurilor, într-un patrimoniu comun Orientului antic, cu exemple în literatura egipteană, sumeriană, în scrieri cu caracter istoric, profetic, sapiențial. Parabolele *Noului Testament* nu reprezintă deci un fenomen care să justifice impactul neobişnuit asupra comunităților umane din acele timpuri şi de mai târziu, asupra întregii omeniri de fapt, printr-un caracter de o noutate absolută. Textul fiecărei parabole se constituie, prin această prismă, ca „o permutare de texte, o intertextualitate", iar „în spațiul lui, mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucişează şi se neutralizează" [96] , dar se şi „potențează" adăugăm noi, tinzând spre o dezvoltare simbolică. Textura parabolică, venind din vremuri aproape imemoriale, nu produce ceva nou, ci se reduplică, transformându-se într-o abatere productivă care, la nivelul *Noului Testament*, va consemna totuşi un nou mod de a citi istoria, inserându-se în ea în acelaşi timp.

S-a vorbit adesea despre dificultatea receptării critice a parabolelor, dificultate ale cărei premise le instalează însuşi Isus, fapt consemnat de evanghelişti ca atare:

> „10. Şi ucenicii, apropiindu-se de El, i-au zis: De ce le vorbeşti lor în pilde? 11. Iar El, răspunzând, le-a zis: Pentru că vouă vi s-a dat să cunoaşteți tainele împărăției cerurilor, pe când acelora nu li s-a dat. 12. Căci celui ce are i se va da şi-i va prisosi, iar de la cel ce nu are, şi ce are i se va

[96] Julia Kristeva, în vol. cit., p. 252.

lua. 13. De aceea le vorbesc lor în pilde, că, văzând, nu văd şi, auzind, nu aud, nici nu înțeleg."[97]

Se statuează astfel condiția unui grup de inițiați, care beneficiază de şansa unei aprofundări a celor enunțate, rostite sau povestite, printr-un contact nemijlocit şi prelungit cu maestrul. Situația este încadrabilă într-o tradiție rabinică în care memorizarea era asociată explicației pentru a se atinge acel grad de comprehensiune de care discipolii aveau nevoie spre a (re)interpreta Scripturile.

Şi totuşi parabolele par să se servească de o tehnică literară relativ uşor de detectat, specifică în anumite puncte oralității, contactului cu un auditoriu: concizia relatării; reducția la câteva personaje principale; caracterul rectilinear şi unilinear al narațiunii; invocarea unor sentimente şi motive numai pentru că sunt esențiale desfăşurării acțiunii sau atingerii punctului culminant; legea repetării formulelor; în fine, unul dintre cele mai importante elemente, solicitarea opiniei-judecății auditoriului asupra celor rostite sau relatate.

Totul pare să faciliteze accesul la „cuvânt", dar împărțirea oamenilor în „mulți chemați, puțini aleşi", induce sentimentul că spațierea dintre semnificant şi semnificat s-a dilatat semnificativ, obligându-ne să apelăm la o distincție pe care aceeaşi Julia Kristeva o promova făcând apel la noțiunea de „ideologem", adică „funcția comună care leagă o structură concretă, (Kristeva se referă la roman, n. n.), de alte structuri într-un spațiu intertextual."[98]

---

[97] Matei, 13, 10-14, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1112.
[98] Julia Kristeva, în vol. cit., p. 268.

Se poate pune astfel problema unui ideologem al *simbolului* – „reperabil în mitul şi în toate practicile semnificante/texte ale societății sincretice”, iar în Evanghelii suntem foarte aproape de, dacă nu chiar „într-o”, astfel de societate – şi a unui ideologem al *semnului*, „reperabil în societatea şi în romanul care culminează cu economia burgheză”[99].

Până în secolul al XV-lea, caracteristic societății europene este modelul simbolului, practica semiotică a acestuia fiind cosmogonică, întrucât simbolurile trimit la o transcendență universală de nereprezentat şi de nerecunoscut. Practica semiotică a semnului începe să se manifeste mai accentuat în discursul literar din perioada Renaşterii, în romanul de aventuri, structurat pe imprevizibil şi surpriză ca reificare, la nivelul structurii narative, adică în planul *performanței*, nu în acela al *competenței*[100]. Totuşi, în pofida imprevizibilului şi a surprizei ca modalități structurante, textul romanesc are un caracter *închis*, mutațiile semnificantului narativ nepericlitând semnificatul care susține înlănțuirea narativă. Acest semnificat este cunoscut încă din retorica clasică drept *mesaj* sau *morală*, traversând ca atare întregul text.

Astăzi, crede Julia Kristeva, ideologemul semnului şi/sau al romanului fiind închis, se constituie, începând cu secolul al XX-lea, un nou ideologem. Cercetătoarea franceză nu detaliază cu privire la acesta din urmă, dar ne îngăduim să presupunem că, odată cu Kafka, societatea modernă tinde să recupereze, în genurile narative,

---

[99] Id., ibid.

[100] Structurile performanței vizează figurile şi configurațiile povestirii, iar structurile competenței vizează semnificatul acesteia. (cf. Julia Kristeva, ibid., p. 256-257).

ideologemul simbolului[101]. În aceeaşi ordine de idei, este de văzut în ce măsură anumite narațiuni contemporane, ca urmare a transformării codului discursiv, mai pot fi asociate cu ideea de *închidere*.

***

Şi totuşi, *mutatis mutandis*, este adevărat că nu se poate vorbi de roman în societatea ebraică a începutului de mileniu, dar nu alcătuiesc Evangheliile un „roman" al vieții lui Isus, pe care îl putem considera ca fiind scris prin multiplicarea perspectivei narative, a abaterilor în planul performativ – sunt cel puțin patru evanghelişti acceptați canonic – cu toate consecințele care decurg de aici? De ce nu ar putea fi ele abordate precum *Cvartetul alexandrin* al lui Lawrence Durrell, cu etalarea diferențelor[102] de detalii şi de viziune dintre cei patru naratori?

Nu intră însă în obiectivul nostru nici unul dintre rolurile atribuite personajului Isus. Este adevărat că prin reiterarea poveştii din patru unghiuri relativ diferite, el tinde să devină un suprapersonaj, poate la fel de incitant ca Elohim din *Vechiul Testatment*, dar preocuparea noastră este pentru Isus-naratorul, sau, mai exact spus, pentru caracterul particular al ideologemului narațiunilor sale.

Remarcăm însă posibilitatea ca textele Evangheliilor, respectiv tipurile lor de discurs, să fie

---

[101] Premisele acestor tentative trebuie căutate în condamnarea alegoriei şi afirmarea supremației simbolului în textele cu caracter teoretic ale romanticilor, precum şi în scrierile cu caracter oracular ale lui Kierkegaard şi Nietzche.

[102] Romanul lui Durrell ne familiarizează cu idea arbitrarității perspectivelor, aparținând unor personaje diferite, asupra unor experiențe comune de viață, perspective care nu trebuie văzute ca fiind opuse, ci mai degrabă ca aflându-se într-un subtil contrast.

îndatorate unui ideologem al semnului, al romanescului, având ca precedent şi fundal naraţiunile *Vechiului Testatment*. O descriere a acestora din urmă, însoţită de consideraţii interesante cu privire la tipologia naratorilor antrenaţi în ele, întreprinde Mirela Roznoveanu, în primul volum al substanţialei sale lucrări *Civilizaţia romanului*.

Principala problemă cu care se confruntă toţi aceşti naratori ai *Vechiului Testament* este relaţia lor, variabilă şi problematică, cu paternitatea creatoare. Fiecare este, în felul său, un *ales*, un potir în care se revarsă graţia divină, care nu le impune însă un repertoar limitat şi unic de stiluri şi procedee retorice. Nicăieri nu este mai limpede exprimată, crede Mirela Roznoveanu, idea artei iraţionale, inspirate de o esenţă divină, fapt care ar putea să explice, ţinând cont de circulaţia ideilor în antichitate şi de răspândirea acestui gen de texte, aversiunea lui Platon faţă de poeţi şi creaţia lor în general.

Să nu uităm că, prin poeţi, anticii greci înţelegeau şi pe autorii de naraţiuni sau de tragedii, acestea fiind scrise, după cum bine se ştie, în versuri. În aceeaşi ordine de idei, este importantă atenţionarea marcată prin acest filtru – al tradiţiei filosofice, dar şi retorice, greceşti, iar mai târziu latine – în perspectiva receptării parabolelor din *Noul Testament*, respectiv aceea a dificilei constituiri a genului narativ al parabolei.

Şi totuşi naratorul biblic, care începe prin a nara în numele lui Dumnezeu – „Şi a zis Dumnezeu: Să fie o tărie prin mijlocul apelor şi să despartă apele de ape. Şi a fost aşa."[103] – , ajunge să impună o viziune care o înlocuieşte pe aceea a lui Dumnezeu – „Şi am văzut cer nou şi pământ nou. Căci cerul cel dintâi au trecut şi pământul cel dintâi au

[103] Facerea, Întâia carte a lui Moise, 1, 6, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 11.

trecut; şi marea nu mai este”[104]. Acest parcurs ilustrează maturizarea artei relatării, creşterea ponderii personalității naratorului, precum şi o delimitare a esteticului de religios. Dumnezeu, „actantul” etern şi universal, îşi abandonează treptat postura de protagonist, epicul organizându-se în jurul personajelor şi naratorilor, cu care divinitatea se regăseşte în cele din urmă într-un raport invers proporțional.

Am rezumat aici analiza Mirelei Roznoveanu, înainte de a prezenta ultimul tip de narator pe care cercetătoarea îl are în vedere, fără a proceda însă la vreo delimitare, poziția lui finală decurgând firesc din considerente de cronologie. Este vorba despre unul, singurul, dintre cei patru naratori canonici ai *Noului Testament*, acela care vădeşte, în opinia autoarei, „cea mai tranşantă structură romanescă”, pentru că, spre deosebire de *Vechiul Testament*, *Noul Testament* este mai sărac în procedee narative şi structuri romaneşti. Uniformitatea lui rezultă din tema unică şi o aceeaşi schemă a regăsirii, convertirii şi mărturisirii. Deşi proza *Noului Testament* are caracter memorialistic, îi lipseşte aproape cu desăvârşire dimensiunea autobiografică, singurul care se apropie de acest deziderat fiind Ioan, „naratorul care îl regăseşte şi narează în numele lui Dumnezeu”.

Naratorul Ioan regăseşte un Dumnezeu întrupat în Fiul Omului, care nu doreşte să fie adorat, ci să „impună” libertatea de a alege o altfel de gândire, nedogmatică şi inevitabil polemică. „Fiți înțelepți ca şerpii şi blânzi ca porumbeii”, le recomanda Mântuitorul celor care se adunau în jurul lui sau îl însoțeau în pregrinările sale. Referindu-se la această recomandare, Nicolae Steinhardt ținea să evidențieze supleţea şi în acelaşi timp caracterul tranşant al rostirilor Mântuitorului: „Nicăieri şi niciodată nu ne-a cerut

[104] Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul, 21, 1, ibid., p. 1411.

Hristos să fim proşti. Ne cheamă să fim buni, blânzi, cinstiți, smeriți cu inima, dar nu tâmpiți.” [105].

Naratorul Ioan subscrie la acest cod comportamental al grupului de aleşi, căruia îi înregistrează mişcările, atât în plan fizic, geografic, cât şi spiritual. Calității de martor i se adaugă instinctul de scriitor, el fiind atent la înlănțuirea temporală şi receptiv la dramatismul evenimentelor, versiunea sa constituindu-se „*in nuce* ca un scenariu romanesc al formării spirituale”[106].

Evanghelia după Ioan este, se pare, cea mai cunoscută şi vehiculată dintre cele canonice. Ei îi lipseşte însă, din perspectiva demersului nostru, o dimensiune fundamentală. Nu are aproape deloc – unii cercetători sunt chiar categorici în această privință – enclave parabolice. Toate celelalte Evanghelii – aceea necanonică a lui Toma, de pildă, reduce la maximum „romanul” lui Isus, păstrând şi cultivând ostentativ hieratismul rostirilor sale – sunt presărate sau condimentate cu narațiunile de această factură ale protagonistului.

Iată de ce observațiile, extrem de pertinente, ale Mirelei Roznoveanu nu pot avea ca rezonator *Evanghelia după Ioan*, în pofida ştiinței naratoriale a acestuia de a discerne psihologii şi de a aplica o judecată cauzală sau de a introduce ficțiunea în real şi realitatea în ficțiune. Da, este adevărat că „unei mase ignorante şi bigote i se vorbeşte despre concepte prin concretețea parabolei”, dar *nu* în *Evanghelia după Ioan*. Sau că „fiece întâmplare comentată de maestru se metamorfozează într-o parabolă revelând semnificații tulburătoare”, dar *nu* în *Evanghelia după Ioan*.

---

[105] Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 19.

[106] Mirela Roznoveanu, *Civilizația romanului*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. 194.

Este adevărat că discipolii învață să judece dincolo de aparențe, să racordeze faptele umane la esență pentru a le atribui un sens generalizator, să distingă între două limbaje – unul parabolic şi un altul conceptual. Numai că în *Evanghelia după Ioan* limbajul parabolic cedează aproape în întregime terenul celui conceptual, sau mai bine zis celui paradoxal sau sibilinic:

> „13. Şi nimeni nu s-a suit în cer, decât Cel ce S-a coborât din cer, Fiul Omului, Care este în cer. 14. Şi după cum Moise a înălțat şarpele în pustie, aşa trebuie să se înalțe Fiul Omului. 15. Ca tot ce crede în El să nu piară, ci să aibă viață veşnică. 16. Căci Dumnezeu aşa a iubit lumea. Încât pe Fiul Său Cel Unul-Născut L-a dat ca oricine crede în El să nu piară, ci să aibă viață veşnică. [...] Cel ce crede în El nu este judecat, iar cel ce nu crede a şi fost judecat, fiindcă nu a crezut ...”[107].

Naratorul Ioan îl exclude pe naratorul Isus. Spre deosebire de celelalte Evanghelii, aici li se oferă discipolilor, dar şi oponenților, atât o radicalizare cât şi o abstractizare a discursului, logica bunului simț fiind prejudiciată de aceea a paradoxului, Mântuitorul acționând ca retribuitor pentru o parte din beneficiarii cuvintelor sale, dar şi ca frustrator pentru acea parte care va sfârşi prin a-i solicita şi pregăti crucificarea.

***

[107] Ioan, 3, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1207.

Modelul *Decameronului*

Am acordat până acum atenție atât stratului aşa-zis „superficial” al parabolelor – prin cercetarea anumitor formule şi rostiri – cât şi celui intermediar, atunci când am încercat să evidențiem intertextualitatea lor cu contextul *Vechiului Testament*. Scopul nostru este însă, odată traversate aceste prime nivele, tocmai acela de a realiza identificarea, analizarea şi desprinderea „stratului profund, scriitura” textelor parabolice. Orice text ar avea, conform lui Philippe Sollers, trei niveluri principale:

> „un strat profund, scriitura, ca punere în scenă şi înglobare a reprezentării (urme, mărci, numere) ... ; un strat intermediar, intertextualitatea, ceea ce am numit corpul material (care relansează funcția narativă); un strat superficial (cuvinte, rime, fraze, secvențe, motive). Totul formează „un fel de acumulator dinamic care se generează de la 1 la 3 şi se descifrează de la 3 la 1”[123]

Ca punere în scenă şi înglobare a reprezentării, ca funcție, ca raport între creație şi societate, scriitura parabolelor trebuie corelată în primul rând cu acel ideologem al simbolului, reperabil în practicile semnificante ale societății din *Noul Testament*, practici situate în „primejdioasa” proximitate a mitului.

Ultima jumătate de secol a consacrat ca pe una dintre apropierile cele mai productive ale mitului abordarea de tip structuralist. Referindu-se la ea, Paul Ricoeur constata că aceasta „relevă faptul că mitul nu este un operator logic între orice fel de propoziții, ci între propoziții care vizează situații-limită, originea şi sfârşitul, moartea,

---

[123] Philippe Sollers, în vol. cit., p. 281.

suferința, sexualitatea" şi că prin ea, „se respinge o semantică de suprafață, cea a mitului povestit, pentru a face vizibilă o semantică profundă, semanticul viu al mitului"[124].

Parabolele *Noului Testament* au în vedere tocmai astfel de situații limită, sunt reflectarea unei lumi care cunoaşte moartea şi suferința şi nu pot fi concepute în afara unor deschideri nu lipsite de intenționalitate către originea şi sfârşitul lumii. Pe de altă parte însă, spre deosebire de mit, care „nu propune o semnificație anumită care să excludă o altă semnificație; el pur şi simplu este.", parabola „propune totdeauna o semnificație în mod violent, chiar atunci când această semnificație este una ambiguă."[125]

Parabolele Mântuitorului, în pofida vehemenței atinse pe alocuri, sunt percepute, de peste două milenii, ca rostiri exemplare ale unei personalități exemplare[126]. Şi, aşa cum pentru creştinism viața lui Buda are o dimensiune mitică, perspectiva se poate schimba, de pe poziția adeptului unei alte religii, viața şi rostirile lui Isus fiind perceptibile ca mitice în deplinul înțeles al cuvântului. Ele pot fi chiar comparate cu viețile şi rostirile altor „mesia" – ai indienilor pueblo din America de Nord, de exemplu. Şi aceşti „mesia" sunt fie binefăcători, fie echivoci, fie necruțători. Şi tocmai pentru că „Într-un mit se poate întâmpla orice, … iar succesiunea evenimentelor nu ar fi subordonată nici unei reguli de logică sau continuitate", întrebarea care se pune este „cum se explică faptul că de la un capăt la altul al pământului miturile sunt atât de asemănătoare?"[127]

---

[124] Paul Ricoeur, op. cit., p. 128.

[125] Marian Popa, „Parabolă şi alegorie", în *Modele şi exemple Eseuri necritice*, Editura Eminescu, Bucureşti 1971, p.161.

[126] A nu se uita însă faptul că ele sunt adresate unui auditoriu imperfect.

[127] Claude Lévi-Strauss, „Structura miturilor", în *Antropologia structurală*, Editura Politică, Bucureşti, 1978, p. 248.

Un argument în plus pentru a vedea ce rămâne după distilarea în manieră structuralistă a parabolelor, manieră pe care Paul Ricoeur o prețuieşte la fel de mult când este vorba de textualitate în general cât şi atunci când în obiectiv se află doar miturile Comparând analiza lingvistică a unităților minimale ale limbii cu aceea structuralistă a unităților minimale ale mitului, teoreticianul francez ajunge la concluzia că

> „în acest sens, ca să vorbim ca Saussure, fonemul nu este o „substanță” ci o „formă”, adică un joc de relații; la fel, un mitem nu este una din frazele mitului, ci o valoare opozitivă ataşată mai multor fraze particulare, constituind, în limbajul lui Lévi-Strauss, un „pachet de relații” [128].

Pentru Greimas, miturile sunt povestiri de dimensiuni inegale în care unitățile semnificantului (teologeme, mitologeme, etc.) se regăsesc într-o conexiune sintagmatică, nefiind excluse, în pofida aparențelor povestirii, nici legăturile paradigmatice. Această dublă raportare trebuie să fie în atenția cercetătorului atunci când se „lucrează la traducerea limbajului mitologic în limbaj ideologic”. Lectura de tip structuralist presupune găsirea unei unități de bază, o reducție cu care să putem opera. Lectura mitului

> „nu poate să fie sintagmatică şi să urmeze linia povestirii: ea constă în a surprinde, aşa cum face, adeseori inconştient, cititorul obişnuit, anumite raporturi între unități ale semnificantului mitic distribuite de-a lungul întregii povestiri. În ciuda

[128] Paul Ricoeur, op. cit., p. 121.

bogăției semnificanților, aceste unități ale semnificatului apar în povestire într-un număr foarte limitat şi expresia mitului poate fi redusă la o propoziție matematică”[129].

În aceeaşi ordine de idei, conform lui Roland Barthes, şi *Odiseea* poate fi redusă la o singură propoziție, „Ulise se întoarce acasă în Itaca”, iar în ceea ce priveşte Evangheliile, reducția ar putea suna astfel: „Isus îşi împlineşte destinul.”. Desigur ambiguitatea unui asemenea enunț, prea marea lui deschidere îl fac vulnerabil şi decompozabil în, pentru început, alte două propoziții: „Isus îşi transmite învățătura (prin parabole)” şi „Isus este răstignit (pentru păcatele omenirii)”; după cum se poate observa, procesul de reducție este perfect reversibil.

Unul dintre scopurile reducției este determinarea invariantului, adică a funcției „pe care o îndeplineşte în cursul povestirii cutare sau cutare eveniment, când se produce”, elementul variabil constituindu-l „afabulația folosită pentru a reda producerea acestui eveniment şi a împrejurărilor în care are loc”[130]. Printre primele tentative de investigație de acest tip se numără aceea a lui Vladmir Propp, în *Transformările basmelor fantastice*, numai că ea se caracterizează printr-o, iarăşi, *reducere* la un lanț unic de funcții[131] care „nu este posibilă decât sacrificând cazurile

---

[129] A. J. Greimas, *Mitologia comparată*, în *Poetică şi stilistică Orientări moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 452.

[130] Claude Bremond, „Mesajul narativ”, în *Logica povestirii*, Editura Univers, Bucureşti 1981, p. 30.

[131] Id., ibid., p. 44. Bremond consideră că, prin comparație cu Veselovski, Propp face un pas înainte, prin trecerea de la motiv la funcție, întrucât „motivul, închis în sine, nu-şi datorează semnificația decât conținutului său” pe câtă vreme „funcția, deschisă asupra contextului, îşi capătă sensul prin referire la funcțiile care o preced sau

particulare cele mai originale, tratate ca abateri accidentale”[132]. Basmele se pretează unei analize de această factură, relevantă cu atât mai mult cu cât ele reprezintă o verigă de legătură între mit şi literatură ca moştenitoare a acestuia.

Pornind de la considerațiile lui Veselovski, Claude Bremond subliniază ideea că succesiunea funcțiilor ca regulă nu reprezintă „o necesitate totodată logică şi artistică”. Ea este „*când* o necesitate logică, *când* o convenție estetică.” În ce priveşte „arhetipul degajat de Propp”, el este produsul unei analize morfologice care nu constituie decât o „etapă descriptivă pregătitoare; adevărata „explicare”, ce urmează, este şi rămâne de tip evoluționist.” În încercarea noastră de a degaja arhetipul parabolei, analiza de tip structuralist este, într-adevăr, o etapă, care se vrea însă mai decisivă decât una cu caracter pregătitor, ceea ce nu va exclude însă şi o abordare diacronică a subiectului avut în vedere.

Extrem de problematică în această etapă ar putea fi orice încercare de sacrificare a cazurilor particulare. Universul cu ancorare în mit al parabolelor este prin excelență un univers al unor asemenea cazuri, al unor evenimente-abateri, şi n-ar fi exclus ca tocmai funcția de abatere să constituie invariantul acestor texte. Putem considera, de pildă, că, în comparație cu *Evanghelia după Ioan,* acelea ale lui Marcu, Matei şi Luca prezintă accentuate abateri de tip parabolic. Sau că Luca este

---

o urmează.” Înțelegem mai bine acum de ce Sollers consideră stratul motivelor un strat superficial al textului. Deşi afirmă superioritatea abordării lui Propp, Bremond amendează ambele perspective: „funcțiile lui Propp au pierdut mobilitatea motivelor lui Veselovski. Tirania seriei ia locul autarhiei motivelor.”

[132] Id., ibid., p. 49.

singurul care prezintă abaterea „samariteanului milostiv” şi pe cea a „fiului risipitor”, ş.a.m.d.

Naratorul Ioan l-a escamotat pe Isus-naratorul, pe cel care a făurit, cu ajutorul vorbirii-acțiune şi al vorbirii-povestire, aceste structuri intermediare între literatură şi mit. Ceilalți evanghelişti însă i-au acordat şansa unei rostiri şi comunicări mai nuanțate, deschizând totodată calea pentru orice abatere în articularea structurilor limbajului care să pună sub semnul întrebării rostul articulării şi al ființării deopotrivă.

***

Atunci când îşi propune să reconstituie o gramatică universală a narațiunii, Tzvetan Todorov începe prin a încerca să detecteze o gramatică narativă a *Decameronului*. Argumentele lui în favoarea alegerii cărții lui Boccaccio au în vedere intriga relativ simplă a povestirilor, cu doar câteva „verigi”, numărul redus de pagini şi de personaje, recurența relațiilor, ceea ce ne dă sentimentul că, într-un anume fel, ne aflăm „la izvoarele narațiunii”[133].

Am remarcat, la începutul capitolului anterior, tehnica literară accesibilă a parabolelor biblice, accesibilitate datorată conciziei relatării, caracterului rectilinear şi unilinear al narațiunii, numărului redus de personaje, precum şi unei presupuse legi a repetării formulelor. Iată de ce demersul nostru se orientează, într-o primă etapă, după acela al lui Todorov asupra *Decameronului*, tocmai în ideea de a facilita nişte delimitări într-un climat de confuzie în legătură cu care avem uneori sentimentul că este întreținut de secole.

---

[133] Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 111.

„Mi-am pus în gând să povestesc o sută de poveşti, ori basme, ori *parabole* (italicele ne aparțin, n. n.), ori istorioare, cum veți vrea să le numiți, istorisite în zece zile de către o preacinstită ceată de şapte doamne şi trei tineri, care s-au întovărăşit pe vremea păcătoasă a molimei de odinioară”[134].

După cum se vede, Boccaccio însuşi îşi consideră scrierile parabole. În ce priveşte povestea ciumei şi a celor zece tineri ea funcționează ca şi încadrament contrapunctic pentru cele o sută de nuvele. În Evanghelii însă, viața lui Isus este la fel de exemplară ca şi rostirile pe care le încadrează. Drept urmare totul se încarcă treptat la modul simbolic, ceea ce necesită, în cazul parabolelor biblice, o lectură totuşi diferită de aceea a unor „istorioare”[135].

Până la un punct, nuvelele *Decameronului* şi parabolele *Noului Testament* pot fi disecate cu aceleaşi mijloace şi urmând aproximativ acelaşi traseu metodologic. Fiecare nuvelă (sau fiecare parabolă, n. n.) este „manifestarea unei structuri abstracte, o realizare care era conținută în stare latentă într-o combinatorie a posibilelor”[136]. La nivelul stratului superficial, aceste „posibile” se regăsesc în proverbe, metafore sau reflecții moralizatoare, „constituind

---

[134] Boccaccio, Cuvânt înainte la *Decameronul*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti.

[135] Necesitatea unei analize structurale care să atingă stratul profund al unor astfel de texte este subliniată şi de A. J. Greimas, în *Despre sens* (p. 159): „generarea semnificațiilor nu trece, mai întâi, prin producerea enunțurilor şi prin combinarea lor în discurs; în acest proces intervin structurile narative care produc discursul dotat cu sens, articulat în enunțuri” (apud. Claude Bremond, op. cit., p. 109)

[136] Tzvetan Todorov, op. cit., p. 118.

în *Decameron* un fel de excedent care cere la rândul său înlocuirea cu o nouă povestire."[137]

În *Noul Testament,* pe pagini întregi, un proverb atrage un altul, o reflecție moralizatoare este dublată, triplată; toate pot funcționa ca propoziții în sensul unor unități narative de bază, care se pot transforma în povestiri, un proces invers, spuneam, celui de reducere; se creează un context favorabil şi imperativ în acelaşi timp, un pat germinativ al rostirii de povestiri exemplare-parabole. Elocvent în acest sens este capitolul 13 din Evanghelia după Matei, care conține „Şapte pilde despre Împărăția cerurilor", prima fiind parabola semănătorului. Punctul de expansiune al celorlalte şase îl constituie cu regularitate o amplă comparație narativă:

> „24. Altă pildă le-a pus lor înainte, zicând: *Asemenea* este împărăția cerurilor omului care a semănat sământă bună în țarina sa; [...]. 31. O altă pildă le-a pus înainte, zicând: Împărăția cerurilor este *asemenea* grăuntelui de muştar, pe care, luându-l, omul l-a semănat în țarina sa; [...]. 33. Altă pildă le-a spus lor*: Asemeni* este împărăția cerurilor aluatului pe care, luându-l, o femeie l-a ascuns în trei măsuri de făină, până ce s-a dospit toată; [...]. 44. *Asemenea* este împărăția cerurilor cu o comoară ascunsă în țarină, pe care, găsind-o un om, a ascuns-o, şi de bucuria ei se duce şi vinde tot ce are şi cumpără țarina aceea. 45. Iarăşi este *asemenea* împărăția cerurilor cu un neguțător care caută mărgăritare bune; [...]. 47. *Asemenea* este iarăşi împărăția cerurilor cu un năvod aruncat în mare şi care adună tot felul de peşti."[138]

---

[137] Id., ibid., p. 114.
[138] Matei, 13, *Biblia sau Sfânta scriptură*. ed. cit., p. 1113-114.

Invariantul acestor texte îl reprezintă funcția de a compara împărăția cerurilor, rezervată celor puțin aleşi, cu elemente-acțiuni familiare celor „mulți chemați”. Toate aceste versete sunt mesaje comportând un strat de narativitate şi pot face obiectul unui studiu comparat. Formularea „asemeni este iarăşi împărăția cerurilor” descrie o situație inițială echivalentă momentului

> „când săgeata, pusă pe arcul încordat, e gata de a fi trasă. Alternativa constă atunci în a o reține sau a o lăsa să plece. Dacă alegem a doua posibilitate, alternativa constă în a o face să nimerească ținta sau a o face să nimerească alături; aceste peripeții joacă rolul de întârziere, neschimbând cu nimic necesitatea finală de a reuşi sau de a da greş.”[139]

În acelaşi spirit, dar în sens invers, ca o întoarcere la momentul 0, inițial, al tuturor posibilităților care comportă acum riscul de a fi anulate, reținem un foarte scurt text al lui Kafka, *Dorința de a fi indian*:

> „Dar dacă ai fi un indian, gata pregătit, şi pe calul zvâcnind, străpungând pieziş aerul, mereu, iarăşi şi iarăşi înfiorându-te peste pământul care vibrează sub copite, până când ai lăsa pintenii, căci nici n-a fost frâu, şi de-abia ai mai vedea pământul în fața ta ca pe o câmpie întinsă, lucioasă ca o coamă, acum fără gâtul calului şi fără capul calului”[140]

---

[139] Claude Bremond, op. cit., p. 53.
[140] Franz Kafka, *Opere complete*, ed. cit., vol. 1, p. 21.

Totul pare să se deruleze în spiritul acestui joc al alternativelor şi în Matei 20, 1-16, unde este vorba despre un „om stăpân de casă, care a ieşit dis-de-dimineață să tocmească lucrători pentru via sa.” El poate să găsească sau nu lucrători pentru vie. Dacă îi găseşte, poate să cadă sau nu la învoială cu ei. Dacă se învoieşte, poate să o facă pentru un dinar pe zi sau nu. Şi aşa mai departe. Curios este faptul că acest evantai de virtualități se deschide din nou la ceasul al treilea, al şaselea, al nouălea şi al unsprezecelea.

Aparent avem de a face cu o serie de secvențe elementare care, de regulă, se articulează în trei momente principale: o situație care „deschide” posibilitatea unui comportament sau a unui eveniment; trecerea la acțiune a virtualității; finalizarea acestei acțiuni, care, în opinia lui Claude Bremond, „închide” procesul printr-un succes sau un eşec[141].

Finalul parabolei, respectiv finalizarea secvențelor, nu se traduce însă în termenii succesului sau ai eşecului. Finalizarea ne contrariază, cum probabil li s-a întâmplat şi celor care-l ascultau pe Isus pentru prima dată, obligându-ne să regândim relația dintre stratul performativ narativ al textului şi stratul competenței. Nu avem de-a face cu un paralelism al acțiunilor generat probabil, din perspectiva realităților apelate, de insuficiența mâinii de lucru. În acest text, paralelismul sintactic, repetarea secvenței narative are o funcție de premeditare şi de potențare a funcției simbolice.

Reluarea paralelismului şi în partea finală – „9. Venind cei din ceasul al unsprezecelea, au luat câte un dinar. 10. Şi venind cei dintâi, au socotit că vor lua mai mult, dar au luat şi ei tot câte un dinar.”[142] – poate să creeze

---

[141] Claude Bremond, op. cit., p. 51.
[142] Matei, 20, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1122.

impresia că textul parabolei este dominat de aspectul sintactic. Dominarea acestui aspect constituie, conform lui Todorov, regula în *Decameronul*. În parabola biblică însă el se subordonează conținutului semantic al verbului final, respectiv „a da aceeaşi plată" lucrătorilor. Diferența o face recurența atributului „aceeaşi" şi aici se întrevede posibilitatea delimitării simbolice a parabolelor de alte tipuri de povestiri sau istorioare.

Pentru *Decameron*, Todorov crede că a găsit cheia gramaticii narative, evidențiind trei aspecte fundamentale ale nuvelelor: verbal, semantic şi sintactic. Aspectul verbal înseamnă frazele concrete prin care e receptată povestirea[143]; aspectul semantic este ceea ce povestirea evocă şi reprezintă, conținuturile mai mult sau mai puțin concrete pe care le aduce; aspectul sintactic înseamnă combinarea unităților între ele, relațiile pe care le întrețin reciproc.

Categoriile şi terminologia propusă de Todorov se pot aplica unui alt corp de texte, a căror condiție preliminară ar fi omogenitatea. Pe de altă parte, Todorov însuşi recunoaşte că alegerea povestirilor *Decameronului* poate fi contestată din punctul de vedere al omogenității, dacă e să ținem cont de originea variată a acestora. Problema unității este însă şi problema invenției, care niciodată nu este complet originală. Boccaccio nu-şi asumă paternitatea povestirilor din *Decameronul*, ci afirmă că doar le-a scris[144].

Din perspectiva inspirației divine care le-a călăuzit paşii, toți naratorii inventariați de Mirela Roznoveanu în

[143] La aspectul verbal „intră, de pildă, prezentarea unei acțiuni în cadrul unei povestiri a autorului, un monolog, un dialog, din cutare sau din cutare punct de vedere." (cf. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 118)
[144] Tzvetan Todorov, op. cit., p. 111-112.

cartea sa pot fi reduşi la ipostaza de scribi. Tot astfel, evangheliştii *consemnează* parabolele Mântuitorului, originalitatea acestora ca invenție a unui singur individ creator fiind dificil de detectat tocmai din cauza filtrelor prin care ele sunt receptate. Condiția omogenității însă primează, în sensul detectării unei structuri cu valoare de model-matrice pentru texte ulterioare. Aceasta se verifică însă parțial în cazul parabolelor biblice, dacă luăm în considerare faptul că Evangheliile nu conțin acelaşi număr de parabole – din acest punct de vedere Marcu este în netă inferioritate, iar Ioan aproape că nici nu intră în discuție – că unele parabole apar într-o singură evanghelie, sau că există diferențe semnificative între versiunile textuale ale aceleiaşi parabole în evanghelii diferite.

Pentru ultimul caz se poate da ca exemplu parabola nunții fiului de împărat din *Evanghelia după Matei*, care împărat devine „un om oarecare” la Luca şi nu-şi recapătă statutul de „neam mare”, cum l-ar fi clasificat Todorov, decât într-o situație limită: „Atunci, mâniindu-se, *stăpânul casei*…”. Apoi, deşi conținutul semantic al verbului care introduce o prejudiciere[145], respectiv ignorarea invitației, este acelaşi, la Luca, unde nunta s-a transformat în cină, secvența este dominată de aspectul verbal:

> „18. Şi au început toți, câte unul, să-şi ceară iertare. Cel dintâi i-a zis: Țarină am cumpărat şi am nevoie să ies ca s-o văd; te rog iartă-mă. 19. Şi altul a zis: Cinci perechi de boi am cumpărat şi mă duc

[145] Conform lui Todorov „prejudicierea va fi definită sintactic ca acțiunea care antrenează o pedepsire […]” (Tzvetan Todorov, op. cit., p. 124)

să-i încerc; te rog iartă-mă. 20. Al treilea a zis: Femeie mi-am luat şi de aceea nu pot veni"[146].

În fine, la Luca e marcată o îmblânzire a viziunii, mai în spiritul învăţăturii Mântuitorului, conţinutul semantic al verbului „a pedepsi" (pe cei care ignoră invitaţia sau o refuză) rezumându-se la interdicţia ce li se impune acestora de mai participa la cină, pe câtă vreme la Matei, împăratul este de o duritate maximă până şi cu cei care ajung totuşi la masa lui:

> „11. Iar intrând împăratul ca să privească pe oaspeţi, a văzut acolo un om care nu era îmbrăcat în haină de nuntă, 12. Şi i-a zis: Prietene, cum ai intrat aici fără haină de nuntă? El însă a tăcut. 13. Atunci împăratul a zis slugilor: Legaţi-l de picioare şi aruncaţi-l în întunericul cel mai din afară. Acolo va fi plângerea şi scrâşnirea dinţilor. 14. Căci mulţi sunt chemaţi, dar puţini aleşi."[147]

Totuşi ambiguă, dacă nu chiar confuză situaţia, aşa cum o prezintă Naratorul, omul neavând cum să fie în haine de nuntă, întrucât fusese luat de pe drumuri alături de mulţi alţii, conform poruncii aceluiaşi împărat, decis să acţioneze pentru ca momentul de sărbătoare din viaţa sa şi a fiului său să nu fie prejudiciat de absenţa invitaţilor; caracterul demonstrativ se menţine în subiacent, trebuie să fii gata oricând pentru un asemenea eveniment cu conţinut semantic variat – o nuntă, dar care poate fi şi împărăţia cerurilor, etc.

---

[146] Luca, 14, *Biblia sau Sfânta Scriptură,* ed. cit., p. 1187.
[147] Matei 22, ibid., p. 1125.

***

Cea mai importantă dintre categoriile narative primare folosite de Todorov este *Verbul*, constituind o secvență sintactică standard, de tipul **b – a – c,** unde verbul de tip **b** are conținutul semantic „a păcătui”, verbul de tip **c** „a pedepsi”, iar verbul **a** este

> „cel mai important, nelipsind din nici o nuvelă, făcând parte chiar din definiția genului nuvelei (cel puțin „boccacciene”); sensul său sintactic este al unei acțiuni care are scopul de a modifica situația, modificarea reducându-se la inversarea semnului de la + la – a aceluiaşi predicat, adică la transformarea negativă sau opozițională”[148].

Modificarea situației duce la înlăturarea consecințelor verbului de tip **c,** sau chiar la eliminarea lui din secvența tipică sintaxei narațiunii din *Decameronul*. Cu alte cuvinte, „a pedepsi” rămâne o virtualitate, o săgeată care şi-ar fi putut atinge ținta. Un caz special de modificare a situației se realizează fie printr-un joc de cuvinte, fie printr-o metaforă, fie prin povestirea unei parabole:

> „Gluma (vorba de duh, parabola, n. n.) serveşte drept armă ofensivă sau defensivă, pentru că a ataca şi a se apăra sunt verbe de acțiune şi, prin aceasta, le înzestrează cu un sens narativ care nu face parte din definiția lor semantică. În cazul de față, a face o glumă nu implică în sine nici o ideee de agresiune sau protejare; totuşi pus la locul lui în

---

[148] Tzvetan Todorov, op.cit., p. 136.

anumite contexte narative, el capătă o valoare agresivă sau defensivă”[149]

Glosând pe marginea demersului lui Todorov, Claude Bremond consideră că „gluma” stă într-o relație de la mijloc la scop față de verbele *a ataca* şi *a se apăra*, conținutul ei semantic „explodând” în mai multe noțiuni (calamburul, *parabola*, metafora frumoasă). Acestea sunt semantic distincte, legătura lor adevărată fiind de ordin funcțional. În toate aceste cazuri este vorba despre o rostire de cuvinte al cărei scop este „de a face pe cineva să-şi schimbe hotărârea, să seducă sau să intimideze”, obiective perfect plauzibile pentru sinteza de vorbire-acțiune şi vorbire-povestire făurită de Christos**.** Cazuri izolate în *Decameronul*, pildele/parabolele sunt, în cele patru evanghelii, cea mai eficientă armă a Mântuitorului, cu excelente calități atât defensive, dar mai ales ofensive.

Starea de lucruri existentă în povestirile *Decameronului* şi supusă modificării nu este o configurație ocazională de atribute, ci o realizare particulară a unui model general: „în schimb fapta rea e încălcarea unei legi generale, comună întregii societăți ; **a** şi **b** se opun ca individualul socialului, variabilul constantului [...] o propoziție care-l comportă pe **a** se intercalează între **b** şi **c**”[150]. Rare sunt abaterile de la acest traseu, iar ca exemplu, Todorov dă nuvela a zecea din ziua a şasea în care, după o acțiune modificatoare inițială – doi tineri puşi pe glume înlocuiesc cu nişte tăciuni pana de papagal pe care călugărul Cipolla voia s-o prezinte țăranilor drept pana arhanghelului Gabriel – are loc o acțiune supramodificatoare sau demodificatoare, fratele Cipolla prezentând tăciunii drept

---

[149] Claude Bremond, op. cit., p. 158. p..
[150] Tzvetan Todorov, op. cit., p. 140-141.

cei rămaşi de la martiriul sfântului Laurenţiu. „Suntem readuşi la situaţia iniţială, dar această reîntoarcere nu anulează drumul parcurs, care constituie tocmai nuvela.”[151]

Parabolele biblice în schimb prezintă în mod frecvent acţiuni supramodificatoare sau demodificatoare. Astfel, omul care a semănat sămânţă bună şi se aşteaptă la o recoltă pe măsură suferă din cauza acţiunii modificatoare a vrăjmaşului său, care seamănă neghină printre grâu, dar găseşte resurse demodificatoare, aşteptând cu răbdare ca plantele să ajungă la maturitate spre a le separa. Robul pacient sau beneficiar al unei acţiuni modificatoare a stării sale, prin lipsa sa de îndurare faţă de cel aflat într-o situaţie asemănătoare, acţionează în sensul unei demodificări, revenind la momentul iniţial în care trebuia să sufere anumite consecinţe neplăcute. Stăpânul viei care oferă aceeaşi plată lucrătorilor, indiferent de numărul de ore prestate, le apare celor veniţi în ceasul dintâi ca acţionând modificator în raport cu ceea ce ei se aşteptau de la el, prin comparaţie cu munca celorlalţi[152]. Dar omul nu face decât să-şi respecte învoiala, în ceea ce-i priveşte, explicaţia sa demodificând viziunea *lor* asupra situaţiei. În fine, împăratul căruia musafirii nu i-au venit la nunta fiului se hotărăşte să strângă oameni de pe drumuri, spre a modifica starea de lucruri, dar întemniţarea unuia dintre ei care nu avea haine de nuntă are caracter supramodificator, orientând textul spre ultima şi suprema sa semnificaţie.

Literatura se supune în general acestei legi a modificării, conform lui T. S. Eliot trebuind „să se întâmple ceva deosebit, dar nu prea deosebit de faptul la

---

[151] Id., ibid., p. 148.

[152] Conform lui Todorov, „a modifica” înseamnă acţiunea care poate antrena transformarea unui atribut în contrariul său” (Tzvetan Todorov, ibid., p. 124).

care se aşteaptă auditoriul.”[153] Parabolele, atât cele din evanghelii cât şi cele din literatura modernă, ne supun totuşi acestei probe a „prea deosebitului”, care transferă întrebările noastre într-o zonă de o specificitate maximă. Pentru că nu se poate răspunde la întrebările „De ce lucrătorii viei primesc aceeaşi plată?” sau „De ce împăratul îşi întemnițează oaspetele?” ş. a. m. d., fără a se trece la un alt nivel. Care ar fi însă acesta?

În *Decameronul*, Todorov vorbeşte şi el despre cazuri particulare, abateri de la modelul general, extrem de puține, şi dă ca exemplu nuvela a noua din ziua a cincea. Protagonistul acesteia este Federigo degli Alberighi, a cărui dragoste pentru frumoasa monna Giovanna îl ruinează, determinându-l să se retragă la țară unde se dedică vânătorii cu şoimul. Întâmplarea face ca monna Giovanna, rămasă între timp văduvă, să îi solicite o favoare într-o situație dificilă pentru ea. Băiatul i se îmbolnăvise şi-i ceruse mamei sale, crezând că asta îl va ajuta să-şi revină, şoimul lui Federigo. Din nefericire, până să afle de la Giovanna despre ce favoare este vorba, Federigo, spre a o cinsti cum se cuvine, neavând ce altceva să-i pună pe masă, poruncise ca pasărea să fie sacrificată şi gătită.

> „Scena privitoare la pasăre câştigă o importanță deosebită; în acelaşi timp, ambiguitatea sa face dificilă descrierea; Giovannei îi e frică să nu-i ceară prea mult lui Federigo, temându-se ca pasărea să nu-i fie acestuia prea prețioasă; se întâmplă tocmai contrariul, Federigo oferindu-i-o prea repede şi prea devreme; deşi nu poate satisface cererea Giovannei, nu poate fi acuzat de zgârcenie, el dându-i şoimul dar altfel decât i se cere.”[154]

---

[153] Apud. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 156
[154] Tzvetan Todorov, ibid., p. 178.

Se constată specificitatea „insesizabilă” a nuvelei pentru gramatica narativă propusă de Todorov. Datorită acestui dar care nu este un dar, nu se poate răspunde la întrebarea „De ce Federigo nu poate satisface cererea Giovannei?” fără a se trece la un nivel simbolic. Concluzia cercetătorului este că „literatura simbolului posedă problemele sale proprii şi deci gramatica sa proprie.”[155]

Aceasta poate reprezenta şansa parabolei, interrelațiile dintre compartimentele, straturile, nivelurile ei fiind din ce în ce mai complexe, pentru că tot ce rosteşte Isus în Evanghelii are capacitatea de a face implozie sau explozie, de a se reduce sau de a se gonfla în textul şi contextul analizabile sintactic, semantic, retoric, stilistic, etc., pornind de la metaforă şi trecând prin alegorie, de la sintagmă prin frază spre a ajunge la discurs.

---

[155] Id., ibid., p. 179.

Înfățișări ale discursului parabolic

Ca orice produs (cultural) care se respectă, analiza de tip structuralist elaborată în Franța anilor ’50 şi ’60, a traversat Atlanticul, cucerind piețele de desfacere reprezentate de mediile academice nord-americane, întotdeauna dormice de aducerea la zi a uneltelor teoretice capabile să le asigure, fie şi temporar, supremația în domeniu. Spiritul flexibil şi competitiv al acestor medii a înglobat cu rapiditate şi eficiență noutățile de concepție şi de metodă, trecând la aplicarea lor sistematică în studiile culturale a căror cantitate a crescut exponențial în perioada capitalismului târziu.

Anii ’70 au însemnat, în această ordine de idei, o bună implementare a analizei structuraliste în domeniul studiilor care vizau textele biblice. Un forum pentru schimburi generoase de opinii cu caracter lămuritor în privința acestor texte şi a amprentei lor asupra unor opere literare şi asupra unor autori de importanță majoră pentru secolul al XX-lea, l-a reprezentat *Semeia: An Experimental Journal for Biblical Criticism* (*Semeia: Jurnal experimental pentru exegeza biblică*), periodic care îşi propunea să aprofundeze cercetarea *Vechiului* şi *Noului Testament* făcând apel la metodele, modelele şi descoperirile de ultimă oră din lingvistică, folclor, structuralism, antropologie socială, şi alte discipline înrudite.

Anul 1974 a reprezentat un moment de vârf în aplicarea acestor abordări la corpus-ul parabolelor biblice, câteva numere din *Semeia* prilejuind cercetătorilor în domeniu, de pe ambele maluri ale Atlanticului, delimitarea unor trăsături fundamentale ale textelor în cauză, precum şi atribuirea sau recunoaşterea acestor trăsături ca definitorii în operele lui Kafka şi Borges, dar şi în ale altor scriitori din

plaja de referință decupată de ei. Nu lipsit de semnificație este faptul că, doar cu un an înainte, Thomas Pynchon publicase *Gravity's Rainbow/ Curcubeul gravitației*, romanul alegoric – sau parabolic după alții[156] – *etalon* al literaturii americane postbelice şi postmoderniste.

A ignora posibilitatea racordării scriitorilor şi a tipologiei operelor acestora la un anume tip de preocupare teoretică vizând natura şi structurile limbajului, mai ales în acele decenii, ar însemna o eroare de care demersul nostru se poate dispensa, preferând să pară mai degrabă forțat, în ochii celor mai sceptici, decât vulnerabil prin absența semnalării unor aspecte creditabile.

Trebuie însă revalorizate textele cu valoare matricială, arhetipală pentru astfel de opere, recte parabolele *Noului Testatment*, aşa cum o demostrează studiile colaboratorilor *Semeiei*. Inspirându-se din modelele de analiză structuralistă a narațiunii elaborate de Propp, Lévi-Strauss, Bremond şi Greimas, ei investighează relația particulară a parabolei cu mitul, cu scopul de a stabili datele esențiale ale celei dintâi ca sistem sau structură unică, dar având resurse pentru a se auto-transforma şi auto-regla. Se urmăreşte, pe de o parte, identificarea sistemului care este responsabil pentru organizarea de ansamblu a suprafeței textuale, iar pe de altă parte, posibilitatea reconstituirii acestui sistem din varietatea manifestărilor sale.

Cercetările lui Bremond şi Greimas sunt văzute ca o tentativă de lărgire a domeniului de aplicabilitate a metodei lui Lévi-Strauss, dincolo de textele mitice cu care acesta din urmă operează în mod curent. Aşa cum arăta Bremond însuşi, există o divergență, explicabilă printr-o diferență de obiective, între demersul său şi acela al lui Lévi-Strauss:

---

[156] Traducerea germană a romanului, de pildă, a propus un alt titlu, respectiv *Capătul parabolei*.

„studiul lui Lévi-Strauss este orientat către structurarea temelor mitice folosite de tehnica povestirii, în timp ce scopul nostru este chiar structurarea acestei tehnici.” [157]

„Logica posibilităților narative” promovată de Bremond evidențiază potențialul povestirii ca diversitate de opțiuni ale naratorului la un anume moment, detectând „itinerariile” acestuia, atât cele parcurse cât şi cele virtuale. Modelul actanțial al lui Greimas este filtrat prin comentariile lui Roland Barthes, ceea ce duce la o imagine a povestirii (inclusiv a celei parabolice) ca fiind construită după cum urmează: fie pe o singură axă, cea verticală, aceea a Căutării; fie ca o combinată a axei Căutării cu axa orizontală inferioară a Încercărilor; fie ca o schemă completă, care include deci şi axa orizontală superioară, aceea a Comunicării.

Constatând divergențele rezultate din aplicarea aceluiaşi model, care cuprindea toate cele trei axe, la interpretarea *Samariteanului milostiv*[158], John Crossan îşi propune să reducă analiza la axa Comunicării şi să prelucreze o matrice generativă, rezultatul divizării fiecărui Obiect sau Subiect în pozitivul (O+, S+), respectiv negativul său, (O-, S-). Relațiile care se constituie permit o primă clasificare în cadrul corpus-ului de texte parabolice, dar nu evidențiază specificitatea lor în raport cu alte texte[159]. Asupra rigidității şi chiar a sărăciei acestui model Bremond atrăsese de altfel atenția, considerându-l o

---

[157] Claude Bremond, op. cit., p. 49.

[158] În acest sens, un singur actor, Samariteanul, juca două, respectiv trei roluri actanțiale, în analizele lui John Crossan şi Dan O. Via, iar în o a treia analiză, cea a lui George Crespy, un alt actor, Călătorul, juca patru roluri actanțiale.

[159] John Crossan, *The Good Samaritan Towards a Generic Definition of Parable*, Semeia Nr. 1/1974.

„gramatică de suprafață”, incapabilă să se adapteze „varietății povestirilor ce pot fi întâlnite”.

> „O astfel de structurare nu poate să se aplice, pare-se, decât unei fracțiuni reduse a universului povestit (acela al basmelor sau al povestirilor de aventuri, de pildă) şi unei părți minime a universului povestibil. Dar ce se întâmplă atunci cu reziduul? Va fi oare recuperat sau cade în afara sensului?”[160]

Văzute ca narațiuni, parabolele trebuie desluşite în primul rând ca procese de producere a sensului, dinspre şi între vorbitor/narator şi auditor/cititor. Orice relație între aceşti doi poli se consumă prin intermediul unor mecanisme specifice, care devin vizibile dacă o asemenea narațiune este comparată cu texte de o altă factură.

Astfel, *contradicția* inițială, nerezolvată în genul liric, se rezolvă în cadrul narațiunii sau, dacă avem de a face cu un ritual a cărui componentă textuală este o ghicitoare-enigmă, rezolvarea contradicției inițiale se produce printr-o participare cu caracter de codificare şi decodificare. *Conflictul,* inexistent în genul liric, este prezent în narațiune şi în ritualul enigmei. *Medierea*, care nu este căutată în genul liric, se produce în cadrul dezvoltării conflictului narațiunii, respectiv în afara acestuia, printr-o acțiune externă, în cazul ritualului.

Iată o serie de aspecte care problematizează relațiile dintre text şi context, narator şi text, narator şi context. Una din întrebările pe care şi le pun teoreticienii de la *Semeia* este în ce măsură parabola este mai apropiată de narațiune sau de enigmă, avându-se în vedere caracterul dialectic al confruntării dintre cel care propune enigma sau codifică o

---

[160] Claude Bremond, op. cit., p. 119.

semnificație existențială majoră, sau mai multe, şi cel care este adresat şi „agresat" în felul acesta. Nici unul dintre ei nu face parte din structura povestirii, dar, în parabole, mai mult ca în oricare alt tip de texte, avem de a face cu un context generat de prezența şi confruntarea inevitabilă a două inteligențe, unde nimeni nu vede un învingător sigur, cu alte cuvinte un context sensibil diferit de acela unde narațiunea se naşte numai din plăcerea de a povesti.

Acest duel între Vorbitor/Narator şi Auditor/Cititor se produce la un nivel mai adânc decât acela al unei enigme. Este atacat atât nivelul conştientului, al Eului rațional, cât şi acela al inconştientului, al Sinelui irațional, nefiind lăsat de o parte nici Supra-Eul cu întregul său depozit de achiziții filogenetice. Sunt atacate logica, instinctul, bunul-simț. Numai printr-o asemenea contrariere, a profunzimilor ființei, putem înțelege „efectul de parabolă".

În această ordine de idei, Crossan imaginează patru variante ale *Samariteanului milostiv*, fiecare dintre ele având aceleaşi patru poziții, dar ocupanții acestora variază. Avem astfel: Varianta A (un călător, cineva, un altul, un al treilea); Varianta B (un Evreu – aşa cum sugerează textul, un Preot, un Levit, un alt Evreu); Varianta C (un Samaritean, un Preot, un Levit, un Evreu); şi Varianta D (un Evreu, un Preot, un Levit, un Samaritean).

Ca un evreu să ajute un evreu, ca în Varianta B, nu este fapt de fel neobişnuit, deşi un prim factor de contrariere există, recte atitudinea indiferentă a Preotului şi a Levitului, conducători spirituali ai comunității evreieşti. Atitudinea lor se regăseşte în Variantele C şi D, dar ca un Evreu să ajute un Samaritean, precum în Varianta C, reprezintă un al doilea factor de contrariere, deşi pledează în favoarea superiorității morale a Evreului. Varianta D, cea din textul biblic, aduce *răsturnarea* completă a *perspectivei*, a

paradigmei existențiale, tocmai vecinul disprețuit dovedindu-se a fi singurul capabil de compasiune.

Definiția parabolei pe care o propune John Crossan, la capătul demersului său de factură structuralistă, avansează o imagine cu virtuți deconstructiviste, dar păcătuieşte uşor prin gradul de generalitate care scapă oarecum de sub control, prin raportare la alte specii narative. Dorindu-se distinctă, ca gen, de alegorie şi de povestirea exemplară, parabola „este o povestire a cărei suprafață artistică îngăduie structurii ei de adâncime să invadeze conştiința auditoriului pentru a intra în conflict deschis cu structura de adâncime a orizontului de aşteptare al acestuia. Este un atac asupra lumii, un raid asupra articulării."[161]

Fără a nega caracterul sugestiv al unora dintre formulări – „un raid asupra articulării", de pildă – recunoaştem că definiția ne „tractează" oarecum în direcția metaforei, prin invocarea acelei structuri de adâncime, care îşi găseşte o dublură şi un competitor în acelaşi timp, în structura de adâncime a orizontului de aşteptare a auditoriului. Pe acest teren se va da de fapt lupta, în secolele de după Christos, şi cercetătorul american ridică problema dimensiunii investigațiilor necesare pentru a lămuri dacă nu cumva mai multe sau chiar toate povestirile Mântuitorului nu au fost parabole în sensul strict al cuvântului, înainte ca tradiția evanghelică să le fi transformat în *pilde* sau *alegorii ale salvării*[162].

***

[161] John Crossan, art. cit., p. 98.
[162] Id., ibid., p. 103.

Pornind de la analiza secvențială a parabolelor aşa-zis „narative”, Dan O. Via oferă o perspectivă interesantă asupra tipurilor de cauzalitate ale acestora, ajungând la raporturile lor cu metafora care le fundamentează, precum şi la dimensiunea comică sau tragică aferentă. El identifică opt asemenea parabole[163] ca fiind o unitate organică de trei episoade, fiecare episod realizându-şi funcția secvențială de deschidere, menținere şi închidere a secvenței.

Un al doilea criteriu de clasificare, respectiv de identificare, a textelor cu adevărat parabolice, este prezența şi combinarea textemelor[164]. Cele şaisprezece texteme propuse de Via sunt distribuite în opt opoziții binare, cel puțin un membru al fiecărei perechi apărând efectiv în una sau mai multe din narațiunile Mântuitorului. Suma acestor opoziții ar reprezenta structura de adâncime a parabolelor, competența narativă totală a lui Isus.

Ceea ce avem însă este o structură intermediară, cu cinci constante şi trei variabile, aşa cum se concretizează ea în parabolele selectate[165]. Această structură intermediară ar fi genul parabolelor narative ale Mântuitorului, matricea generativă care, prin selectarea şi combinarea textemelor, prin intermediul funcțiilor lingvistice şi al altor fenomene produce în continuare noi texte de tipul ei generic, texte reprezentând transformări/ variante ale unora în raport cu celelalte.

---

[163] Dan O. Via, *Parable and Example Story: A Literary-Structuralist Approach*, Semeia, Nr. 1/1974. Este vorba, printre altele, despre *Pilda talanților*, *Pilda celor zece fecioare*, *Pilda despre lucrătorii tocmiți la vie*, *Pilda despre fiul risipitor* etc.

[164] Unitate formală de semnificație/semnificare, superioară ca dimensiune față de cuvânt, textemul aparține structurii de adâncime a competenței, aceasta din urmă aflându-se, de fapt, la originea genurilor şi a textelor.

[165] Dan O. Via, art. cit., p. 109.

Pasul următor îl reprezintă focalizarea pe tipurile de cauzalitate pentru a releva specificitatea unuia dintre ele în raport cu parabola ca gen narativ. Acestea sunt: cauzalitatea *secvențială*, acțiunea fiind cauzată de un alt eveniment sau de o condiție – probabil acea cauzalitate evenimențială de care vorbea Todorov în cazul *Decameronului* [166] ; cauzalitatea *psihologică*, acțiunea fiind cauzată de o trăsătură de caracter; şi cauzalitatea *filosofică*, acțiunea constituind ilustrarea unui simbol sau a unui concept.

În parabolele narative supuse analizei, cu precădere în cele dominate de aspectul comic – şi aici prin *comic* trebuie să avem în vedere finalul fericit – Via crede că există tendința de moderare a cauzalității secvențiale cu ajutorul celei psihologice. În *Parabola fiului risipitor*, de exemplu, tatăl a pregătit un ospăț pentru că fiul cel pierdut a revenit în sânul familiei, acesta fiind un exemplu de cauzalitate secvențială. Felul în care şi-a întâmpinat fiul denotă însă compasiune pentru nenorocirile îndurate de acesta şi, în această situație, avem o mostră de cauzalitate psihologică.

Cauzalitatea psihologică se regăseşte şi în *Parabola samariteanului milostiv*, compasiunea acestuia determinând derularea acțiunii într-un fel anume. În ce priveşte călătoria victimei, aceasta nu este cauza ci mai degrabă ocazia nenorocirilor de care are parte. Iată de ce cauzalitatea secvențială este inexistentă în această parabolă. De asemenea, Samariteanul nu este suficient de consistent ca subiect *actanțial* – spre deosebire de subiecții *actanțiali* din celelalte parabole – călătorul fiind acela care, în calitate de victimă, deci de recipient *actanțial*, furnizează schema conflictului. Iar faptul că Samariteanul nu apare decât în a doua parte a textului demonstrează lipsa de unitate organică

[166] Tzvetan Todorov, op. cit., p. 78.

a conflictului, un argument în plus pentru a exclude această parabolă din grupul parabolelor narative[167].

Ca şi Crossan, Via se străduieşte să configureze cu cât mai multă acuratețe specificul parabolei şi de aceea orientează analiza narativă înspre relația dintre narator şi auditoriul său în scopul detectării unei „evidențe metaforice" – formularea ne aparține – în tensiunea certă care se creează între aceşti doi poli. Ea este nuanțată în funcție de gradul de familiarizare – presupus ca funcțional, de la un anumit moment – a auditoriului cu limbajul învățăturilor lui Isus. Numai astfel se poate produce saltul de la nivelul literal la cel metaforic, care în cazul unora dintre parabole este mai greu de surprins. Pe de altă parte, *un grad mai redus de dificultate* în perceperea nivelului metaforic deplasează parabola în direcția *povestirii exemplare*, mai didactică şi mai puțin atrăgătoare din punctul de vedere al creativității.

Distincția operată de I. A. Richards între *conținut* şi *vehicul*, ca fiind cele două componente fundamentale ale metaforei, susține descrierea mişcării semantice prin care dobândim o nouă viziune a realității ca rezultat al evocării unui sens al similitudinii între elemente până atunci văzute ca incompatibile. Noua viziune propusă are efectul unui şoc asupra auditoriului, exact ceea ce se întâmplă în cazul juxtapunerii imaginii Samariteanului cu aceea a „bunei vecinătăți". Acțiunea Samariteanului este *vehiculul* metaforic care cuprinde posibilitatea de exprimare a unui dublu *conținut* metaforic – „aproapele" care este deopotrivă cel care ajută şi cel care este ajutat sau are nevoie de ajutor.

---

[167] Prin contrast cu asertiunea lui Via, John Crossan insistase pe spațiul acordat Samariteanului în text, ba chiar calculase numărul de cuvinte utilizate pentru a descrie acțiunile acestuia, ca dovadă în sprijinul semnificației lor parabolice (John Crossan, art. cit., p. 97).

În pofida recunoaşterii şocului şi a contrarierii pe care trecerea semnificației de la *vehicul* la *conținut* o produce în cazul acțiunii Samariteanului, Via preferă să acorde un credit mai substanțial acelor parabole care îndeplinesc criteriile unei superioare competențe narative, deşi acest fapt poate fi o pură coincidență, pentru că în ele identifică metafora Împărăției lui Dumnezeu – sau Împărăția Cerurilor – al cărei rol este să irumpă în conştiința auditoriului, răsturnând concepții şi valori prestabilite, şi să propună o nouă paradigmă existențială[168].

Împărăția lui Dumnezeu este *conținutul* metaforic al cărui *vehicul* este narațiunea însăşi. Deşi nu este menționată explicit, Împărăția Cerurilor este întotdeauna reprezentată implicit de figura „regelui-stăpânului-tatălui" care este retribuitorul *actanțial,* antrenat într-o confruntare dramatică cu subiectul *actanțial*, adică figura „fiului-servitorului", a celui aflat într-o poziție de subordonare. Tensiunea şi distanța dintre retribuitorul *actanțial* şi subiectul *actanțial,* întotdeauna distincte ca personaje, reflectă tensiunea şi distanța semantică dintre divin şi uman.

Amplitudinea acestei tensiuni este superioară celei rezultate ca funcție a relației dintre subiect, obiect şi recipient din *Parabola samariteanului milostiv*. Samariteanul ca subiect doreşte să comunice obiectul, compasiunea sa, unui recipient. Întâmplarea face ca acesta să fie un Evreu. Dar şi fără includerea juxtapunerii imaginii Samariteanului cu ideea de compasiune într-un context iudaic, distanța semantică este suficient de mare pentru a da o dimensiune metaforică acestui text. Numai că metafora nu vizează Împărăția Cerurilor, nu articulează o nouă şi radicală paradigmă existențială, ci traduce pur şi simplu ideea responsabilităților subsumate unei

---

[168] Dan O. Via, art. cit., p. 118. Aceste parabole „oferă o nouă viziune asupra existenței cotidiene secționată transversal de incursiunea surprinzătoare a transcendentului."

bune vecinătăți. Avem de a face nu cu o parabolă, ci cu o povestire exemplară.

***

În aceeaşi ordine de idei, un al treilea teoretician al problemelor parabolei în paginile *Semeiei*, William G. Doty, vorbeşte despre mecanismul metaforic al textului parabolic ca fiind mai mult decât o sursă de revigorare a articulării. Acest mecanism se comportă ca un făuritor de „modele”, iar prin „modelul metaforic” propus, autorul de parabole se alătură altor artişti care acționează la limita „posibilului” pentru a imagina felul în care viitorul însuşi va putea fi cunoscut ca experiență[169]. Se suplineşte astfel, prin modalitatea metaforică a parabolei, insuficiența observației cotidiene cu caracter empiric atunci când se pune problema creării de modele ale „posibilului”.

Acest „model metaforic” al parabolei are capacitatea de a oferi atât o viziune comică, cât şi una tragică. În sensul aristotelian al termenilor, tragicul corespunde unei mişcări descendente care duce la catastrofă şi la izolarea protagonistului, iar comicul unei mişcări ascendente care duce la bunăstarea protagonistului şi la includerea lui în societatea din care doreşte să facă parte. Genul parabolelor narative stipulate de Via ar avea, drept urmare, două sub-genuri. Ele nu au decât un singur protagonist, cel a cărui acțiune sau soartă asigură forma conflictului, şi acesta este subiectul *actanțial* reprezentat de figura „fiului-servitorului”, a celui aflat într-o poziție de subordonare. Figura „regelui-stăpânului-tatălui” nu are calitatea de protagonist, iar în toate parabolele cu conflict tragic, ea se identifică cu oponentul, împiedicându-l pe subiect

[169] William G. Doty, *The parables of Jesus, Kafka, Borges and Others, with Structural Observations,* Semeia, Nr.2/1974, p. 167-168.

să intre în posesia obiectului după care tânjeşte. Prin contrast, *Parabola fiului risipitor* are caracter comic, figura tatălui nu are rol de oponent, ci dimpotrivă, acesta ajutându-şi fiul să se reintegreze în societate[170].

Lui John Crossan i se par mai puțin relevante aceste distincții deoarece, dincolo de opoziția tragic-comic evidențiată în unele parabole, există contexte sau texte în care ne confruntăm cu eventualitatea subminării a înseşi bazelor reprezentării comicului sau tragicului, într-o societate dată sau la un moment dat[171]. A diferenția net între tragic şi comic înseamnă a ignora potențialul de semnificare al unor texte care relativizează cei doi termeni, şi nu se limitează doar la atât. Operelor aşa-zis parabolice din literatura modernă şi postmodernă le este recunoscută calitatea de a cultiva contradicția şi ambiguitatea, de a derula un conflict care relativizează conflictul însuşi [172], precum şi statutul personajelor, al autorului ş.a.m.d.

În aceeaşi măsură ca şi tragedia, comedia are în vedere contradicția fundamentală dintre experiențele noastre şi ideal, cu diferența că ea ne face suportabilă prezența contradicției, facilitându-ne depăşirea frustrării rezultate din acumularea speranțelor neîmplinite. Acesta este sensul mişcării

---

[170] Poate că înțelegem mai adecvat, prin prisma acestor analize, aparent aride, sensul tragic al unora dintre povestirile lui Kafka, ca de pildă *Verdictul*.

[171] Să ne aducem aminte de spaima irațională a lui Jorge din Burgos, din romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, la gândul că a doua parte a *Poeticii* lui Aristotel, cea dedicată comediei, ar fi devenit accesibilă celor mulți şi neinițiați.

[172] Desigur, astfel de procedee nu sunt specifice numai operelor parabolice. Să ne gândim, de pildă, la cele trei variante de final, cu alte cuvinte, la „deschiderea" finalului pe care o propune John Fowles pentru romanul său, *Iubita locotenentului francez,* roman construit cu mijloace „aparent" tradiționale. Dar nu cumva această propunere eludează sau substituie posibilitatea parabolicului?

ascendente, care ne aduce eliberarea în deznodământ, pe câtă vreme tragedia ne coboară la nivelul ontologic, acela al întrebărilor despre ființă[173]. Ironiei îi revine „meritul” de a lăsa semnele de întrebare la locul lor. Caracterul tranşant sau vehement al discursului din parabolele Mântuitorului este „precipitat” cu ajutorul ironiei, aura acesteia blocând evoluția sensului spre fericire-comedie sau nefericire-tragedie.

Este, din acest punct de vedere, interesant de urmărit cu care dintre cele două *stări*[174] a fost asociat, de-a lungul timpului, universul imaginat în textele literare etichetate drept „parabolice”. Unul dintre efecte este necesitatea de a aprecia distanța exactă față de satiră care, după cum ştim, „ridiculizează obiectele exterioare lumii ficționale pe care o crează”[175]. Gradul profund de nefericire pe care îl atinge protagonistul *Călătoriilor lui Gulliver*, în ultima parte a acestora, denotă că fruntariile satirei s-au dovedit neîncăpătoare, sarcasmul luându-i locul spre a contraria profund cititorul prin imaginea lumii răsturnate pe care o descrie. Balanța înclină spre tragic, dar faptul că eroul este totuşi „viu şi nevătămat” la sfârşitul aventurilor sale, deşi profund dezgustat de lumea în care trăieşte, ne indică prezența unui „minim de fericire” ca *stare*, adică rămânerea în viață – dacă e să preluăm una din dihotomiile cu care Todorov opera asupra *Decameronului*. Este atunci opera lui Swift, a cărei parte a patra propune o altă paradigmă existențială şi care a fost frecvent etichetată ca „parabolică”, o operă cu caracter tragic sau comic?

---

173 William G. Doty, art. cit., p. 177.

174 A se vedea analiza lui Todorov din *Gramatica Decameronului,* unde fericirea şi nefericirea erau stările fundamentale, mult mai uşor însă de atins, şi pe cu totul alte criterii, prin comparație cu universul parabolelor *Noului Testament*.

175 Sheldon Sacks, *Fiction and the Shape of Belief,* 1966 (apud. John Crossan, art. cit., p. 106)

Efectul de parabolă

Am realizat, pe parcursul investigării atâtor demersuri, că încercările de a stabili un tipar narativ, o matrice generativă pentru parabole, aduc mai degrabă *lămuriri* decât *revelații*. Competența narativă a Mântuitorului este *finită* în cadrul limitativ al mărturiilor textuale pe care le deținem despre viața, înfăptuirile şi rostirile sale. Universul *povestibil* al parabolelor se află în expansiune până într-un punct anume, în care s-ar putea, probabil, întoarce la originile sale. Aceste urme textuale care sunt Evangheliile au fost, ce-i drept, redimensionate prin alegorizare, dar posibilitățile de combinare a textemelor stabilite de cercetătorii americani întrunesc un număr fix.

Sensul şi modul aparte în care el este produs în aceste rostiri transcende însă orice număr fix de tipare narative. Credem că acesta este, de fapt, aspectul care se impune auditoriului parabolelor, fie ele ale lui Isus, Kafka sau Borges: modul aparte, acel „prea deosebit”, acea contrariere, „acel raid asupra articulării”, acea răsturnare a viziunii despre lume, acel atac aparținând unei noi şi radicale paradigme existențiale, fie ea şi a neantului. Într-o lume obişnuită, oamenii sunt „beneficiarii” unei ierarhii pe care ei înşişi au creat-o, evaluându-şi acțiunile pe baza unor criterii sau repere precum „bun” sau „rău”, „moral” sau „imoral”. Dar, ca în mai toate lumile obişnuite, nu suntem scutiți de intruziunea arbitrarului:

> „24. Apropiindu-se apoi şi cel care primise un talant, a zis: Doamne, te-am ştiut că eşti om aspru, care seceri unde n-ai semănat şi aduni de unde n-ai împrăştiat. 25. Şi temându-mă, m-am dus

de am ascuns talantul tău în pământ; iată, ai aici ce este al tău."[176]

La o primă vedere, reacţia servitorului pare firească. Există o teamă a celui aflat pe o poziție inferioară, pentru că riscul nu este acela de a săvârşi ceva bun sau rău, moral sau imoral, ci de a nu face un lucru pe placul stăpânului. Ceea ce, în societatea acelor vremuri, avea drept consecințe pierderea cel puțin a slujbei, dacă nu a libertății sau chiar a vieții. De fapt, ne aflăm în preajma întâlnirii cu absurdul, care s-a dovedit a fi un suport preferențial pentru parabolele moderne, iar înaintea unei asemenea întâlniri, crede Camus,

> „omul cotidian trăieşte cu un scop, cu grija viitorului sau cu grija de a se justifica (nu are importanță față de cine sau de ce). El îşi evaluează şansele, se bizuie pe ce va fi mai târziu, pe pensie sau pe munca fiilor lui [...] A te gândi la ziua de mâine, a-ți fixa un scop, a avea preferințe, toate presupun credința în libertate." [177]

Reacţia stăpânului confirmă temerile servitorului, cu observaţia că pedepsei i se atribuie drept cauză ignorarea unei lecţii de economie politică pe care acesta s-ar fi cuvenit să şi-o însuşească:

> „26. Şi răspunzând stăpânul său i-a zis: Slugă vicleană şi leneşă, ştiai că secer unde n-am semănat şi adun de unde n-am împrăştiat? 27. Se cuvenea deci ca tu să pui banii mei la zarafi, şi eu,

---

[176] Matei, 25, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1130.
[177] Apud. Liviu Petrescu, *DOSTOIEVSKI. ESEU*, Editura Dacia, Cluj 1971, p. 77.

venind, aş fi luat ce este al meu cu dobândă. 28. Luați deci de la el talantul şi dați-l celui ce are zece talanți."[178]

Întrebarea este de ce Isus, care i-a dat pe zarafi afară din templu, pledează în favoarea unui mod de viață întemeiat pe asemenea relații. Formularea „aş fi luat ce este al meu cu dobândă" conține răspunsul în cheie metaforică extremă. Figura stăpânului este apendicele metaforic al Împărăției Cerurilor, acea împărăție a spiritului care trebuie să intre în posesia deplină a drepturilor sale. Imaginea prin care Mântuitorul traduce acest mesaj se află la polul exact opus spiritualității, zarafii numărându-se, prin natura activității lor, printre persoanele cele mai detestate din acele vremuri.

Efectul de contrariere ca rezultat al labilității criteriilor de evaluare se regăseşte şi în *Pilda despre lucrătorii tocmiți la vie*. Nu se mai poate susține, în cazul acestora, că cei buni sunt răsplătiți, iar cei răi sunt pedepsiți. Nu avem de face cu unii care au lucrat bine şi cu alții care au lucrat mai puțin bine. O astfel de polarizare este inadecvată pentru înțelegerea acestei parabole.

Aici, cei care au lucrat o zi întreagă îşi primesc plata conform înțelegerii avute cu proprietarul viei. Ei şi-au făcut datoria şi ar putea să plece acasă mulțumiți. Dar resimt însă ca pe o prejudiciere generozitatea proprietarului, respectiv faptul că „aceeaşi" plată le revine celor veniți în ceasul al unsprezecelea. Nu ni se spune nimic despre aceştia din urmă, parabola focalizându-se pe reacția celor dintâi.

Prin munca depusă, ei îşi consideră existența justificată în conformitate cu imaginea pe care *ei* o au

[178] Matei, 25, *Biblia sau Sfânta Scriptură,* ed. cit., p. 1130.

despre ordinea lucrurilor, cu viziunea *lor* asupra lumii şi vieții. Ei nu sesizează că li se propune o altă paradigmă existențială, aceea a *grației* divine, sau, altfel spus, „nu acceptă riscul pe care îl implică acest caracter neaşteptat al grației”[179]. Riscul surprizei este dublat metaforic, în această parabolă, de riscul de a veni după ceasul al unsprezecelea şi de a nu mai beneficia sub nici o formă de grația Împărăției lui Dumnezeu, exprimată şi aici prin imaginea stăpânului-proprietarului, la discreția căruia se află adevărata *ordine* a lucrurilor:

> „14. Ia ce este al tău şi pleacă. Voiesc să dau acestuia de pe urmă ca şi ție. 15. Au nu mi se cuvine mie să fac ce voiesc cu ale mele? Sau ochiul tău este rău, pentru că eu sunt bun? 16. Astfel vor fi cei de urmă întâi şi cei dintâi pe urmă, că mulți sunt chemați, dar puțini aleşi.”[180]

Formula finală „mulți sunt chemați, dar puțini aleşi”, are menirea de a evita sau de a media paradoxul formulărilor anterioare, în care cei „de urmă” vor fi cei „întâi” şi vice-versa, prezența lor augmentând secvența de închidere specifică acestor parabole. Asemenea finaluri, mai mult decât alte secvențe narative, se înscriu în logica genului, unul dintre *semnificații* parabolelor *Noului Testament* fiind acela că orice acțiuni au consecințe care trebuie exprimate, actualizându-se astfel ideologemul simbolului, cu precădere în dimensiunea sa demonstrativă, exemplară. Demonstrația, mediată mai mult sau mai puțin, se îndreaptă împotriva ideologiilor şi a reprezentărilor

[179] Dan O. Via, art. cit., p. 121. Aceeaşi atitudine denotă comportamentul fiului mai mare din *Parabola fiului risipitor*.
[180] Matei, 20, *Biblia sau Sfânta Scriptură,* ed. cit., p. 1122

osificate, care i-au transformat nu o dată pe reprezentanții speciei umane în prizonierii lipsei de decizie, tocmai în acele contexte care le-ar fi favorizat întâlnirea cu un destin superior.

***

Una din povestirile lui Kafka, *În fața legii*, foarte redusă ca dimensiuni, de altfel, ceea ce din start îi conferă un ascendent parabolic, reiterează ideea acestei condiții umane incapabilă de schimbare şi, în consecință, de accesare a treptelor ființării. Datele protagonistului sunt, la rândul lor, insuficiente pentru a-l face creditabil. El este „un om de la țară”, un „marginal” deci, care se plasează de la bun început pe o poziție inferioară față de reprezentantul autorității, păzitorul porții de la intrarea în lege. Eroii lui Kafka nu au nume, iar prin statutul lor – „om de la țară”, adică „neînsemnat”, respectiv „păzitor” deci „învestit cu autoritate” – concretizează dialectica raportului marginalitate-centralitate.

Trecerea prin poartă, obiectul aspirațiilor omului de la țară, este, în sens simbolic, o trecere de la profan la sacru, având caracterul unei inițieri. În tradițiile evreiască şi creştină, poarta deschide calea spre revelație, în ea reflectându-se armoniile universului[181]. Tentativele de a trece de păzitor se izbesc de manifestările de autoritate ale acestuia, de exercitarea prerogativelor pe care el le posedă.

---

[181] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, vol. 3, P-Z, 1995, p. 113-118. Desigur nu trebuie ignorat faptul că scriitorul praghez era evreu, dar simbolismul, cunoscut mai degrabă ca şi creştin, al porții – „În *Apocalipsă* Hristos spune: Iată, stau la uşă şi bat; de va auzi cineva glasul Meu şi va deschide uşa, voi intra la el şi voi cina cu el şi el cu Mine (3, 20)” – îşi are rădăcinile în *Cântarea Cântărilor* (5, 2).

În mod semnificativ, dintre cei doi, doar păzitorului i se descriu, de fapt i se atribuie, trăsături :

> „dar, acum, când priveşte mai bine la păzitorul îmbrăcat cu şubă, la nasul lui mare şi ascuțit, la barba lui tătărască răsfirată şi neagră, se hotărăşte, totuşi, mai bine să aştepte până ce i se va îngădui să intre."[182]

Mai mult, cuvintele omului de la țară nu sunt reproduse decât o singură dată în text, spre deosebire de acelea ale păzitorului, care îi dă „marginalului" sfaturi, îl atenționează, emite interdicții, acceptă până şi mita acestuia, dar fără a da curs favorabil cererii sale, se identifică practic cu discursul de forță şi în acelaşi timp lipsit de conținut al autorității:

> „Adeseori, păzitorul îl supune la mici interogatorii, îl întreabă de unde e de fel şi multe altele, dar sunt întrebări puse doar de formă, aşa cum pun domnii cei mari; iar la urmă îi spune tot mereu că încă nu-i poate da drumul înăuntru."[183]

Intriga clar marcată, numărul redus de personaje, linearitatea şi comprimarea conflictului, puținătatea detaliilor şi bruschețea finalului care răstoarnă orizontul de aşteptare pe care omul de la țară l-a cultivat cu îndărătnicie până la sfârşitul vieții sale ficționale şi cu asentimentul nostru, al cititorilor, toate aceste elemente demonstrează că ne aflăm în prezența generatoare de disconfort a parabolei.

---

[182] Franz Kafka, *În fața legii*, în vol. *Colonia penitenciară*, Editura Moldova, Iaşi, 1991, p. 78.
[183] Id., ibid.

Întrebarea protagonistului, aflat în pragul morții, în legătură cu poarta prin care a fost singurul care şi-a dorit să intre, capătă accente retorice dar şi un răspuns revelator: „Pe aici nu putea obține să intre nimeni altul, întrucât intrarea asta ți-era hărăzită doar ție. Acum mă duc s-o închid.”[184] A refuza acceptarea riscului de a trece de păzitor înseamnă deci pierderea oportunității de a atribui existenței proprii un sens superior.

Acelaşi subiect este tratat de către Dino Buzzati, în povestirea *Zidurile Anagoorului*, într-un alt registru stilistic şi într-o manieră care relativizează încrâncenarea kafkiană. Scriitorul praghez nu furnizase, în povestirea sa, nici o determinare spațială sau temporală. Prin contrast, Buzzati este mai generos, plasându-şi acțiunea povestirii în Tibesti, complex vulcanic situat la jumătatea drumului dintre Lacul Ciad şi Golful Syrtelor, deci undeva în Sahara. Un ghid pe nume Magalon îi face naratorului propunerea de a-l conduce la Anagoor, un oraş inexistent pe hărți şi în ghidurile turistice, dar care „Trăieşte de secole înconjurat de zidurile lui trainice.”

Imaginea zidurilor, „care se întindeau pe mulți kilometri, înalte de douăzeci-treizeci de metri”[185], atenuează neîncrederea naratorului, constrâns să admită că nu are de a face cu una din legendele locului sau cu un miraj. Alte determinări temporale şi spațiale – „am pornit la trei dimineața aproximativ spre sud, pe drumurile deşertului” – contribuie la realismul atmosferei şi la acela al unei bune relatări de călătorie. Existența a numeroase porți – „sunt chiar foarte multe, mari şi mici, poate mai bine de o sută” –

---

184 Id., ibid., p. 79.

185 „În Egipt, valoarea simbolică a zidului depinde de înălțimea lui; el înseamnă o înălțare deasupra nivelului comun” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. cit., p. 495)

care nu se deschid aproape niciodată, în pofida insistențelor de care dau dovadă sutele de oameni aflați în fața lor, relativizează însuşi simbolismul porții ca atare şi îi atribuie un caracter de simulacru. Accesul este absolut aleator – „Unii spun că acum o lună, o lună şi jumătate, alții însă cred că faptul s-a petrecut mai demult, acum doi, trei, sau chiar patru ani”[186].

Simbolismul „zidului” pare să capete pregnanță, întrucât trecerea timpului nu aduce nici o confirmare a vreunei reuşite luări de contact cu cei bănuiți că se află în interior. Zidurile îşi probează calitatea de incintă protectoare, împiedicând probabil „pătrunderea influențelor nefaste de origine inferioară”[187]. În acest sens, lumea pestriță de la poalele zidurilor – „beduini sfrijiți, cerşetori, femei cu fața ascunsă sub văluri, călugări, războinici înarmați până-n dinți, chiar şi un prinț cu mica lui curte personală” – pare să ilustreze, şi prin *statutul* amalgamat-carnavalesc, dictonul sartrian „infernul sunt ceilalți”. Ceilalți care, într-un fel, îți blochează chiar accesul la porți, antrenându-te în derizoriul cotidian. Ceilalți care continuă să aştepte, aidoma „omului de la țară”, şi al căror minim de fericire ca *stare* este semnalarea, extrem de rar, a unor fumuri care se înalță „ca nişte fuioare”[188], singurul indiciu de viață observat în Anagoor.

---

[186] Toate citatele sunt din Dino Buzzati, *Deşertul tătarilor Povestiri*, ed. cit., p. 350-354.

[187] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. cit., p. 495. Zidul „prezintă neajunsul de a limita domeniul pe care-l închide, dar avantajul de a asigura apărarea lui, lăsând pe de altă parte cale liberă influenței cereşti.”

[188] Din datele furnizate de aceiaşi doi autori ai *Dicționarului de simboluri*, fumul, având ca surse ofrande de natură animală sau vegetală, „este imaginea relațiilor dintre pământ şi cer”, relații de mediere care conduc la asimilarea coloanei de fum cu „axul lumii”.

Aproape un sfert din suprafața textului revine acestei imagini a fumului, din momentul menționării ei în contextul unei discuții cu Magalon. Ea constituie obiectul diferitelor presupoziții şi considerații ale naratorului cu privire la reacțiile mulțimii sau la posibilitatea ca oraşul să fie într-adevăr locuit, marcându-se astfel paralelismul dintre dezvoltarea *narativă* şi cea *simbolică* a subiectului. Aceasta din urmă este consolidată prin relatarea, de către Magalon, a unui episod despre singurul drumeț care a reuşit să intre şi care, ajuns din întâmplare şi neaşteptându-se la nimic deosebit – „voia numai adăpost pentru o noapte" – a bătut şi i s-a deschis. Conotațiile biblice sunt evidente.

Finalul pare să întrerupă această dezvoltare simbolică, în doar câteva rânduri comunicându-ni-se atât decizia naratorului de a se întoarce acasă, după douăzeci şi patru de ani de aşteptare (!), cât şi reacția, dojenitoare dar nu lipsită de blândețe, a celorlalți: „— Ehei, prietene, ce-i graba asta? Un pic de răbdare, ce Dumnezeu! Prea mult ceri de la viață!".

Surpriza, contrarierea vin din regia naratorului, din laconismul cu care ni se anunță abandonul şi sunt comprimați cei douăzeci şi patru de ani – frustrant, ce-i drept, pentru că nu se dau absolut nici un fel de detalii despre cum a fost luată hotărârea de a se alătura „pelerinilor" sau despre ce s-a petrecut după aceea. Întrebarea care se ridică este în ce măsură nonşalanța unui astfel de final mai atestă prezența unui făuritor de parabole sau dacă trebuie să ne mulțumim cu prestația unui biet *bricoleur*, care şi-a epuizat resursele imagistice şi se fofilează indiscret pe lângă cititorii (dez)amăgiți.

***

În fiecare din textele analizate, cititorul a putut actualiza dialectica relației dintre comic şi tragic, dintre sensul ascendent al aşteptării sau al căutării şi cel descendent al soluției din final, care însă nu îl anulează pe cel dintâi. Unghiurile ambelor sensuri variază de la un text la altul, în funcție şi de viziunea autorului, dar sensul descendent vine în completare, ca o virtualitate, nu ca o *închidere* şi aceasta este una din trăsăturile operelor „parabolice”, opere care, mai mult decât altele, îşi confruntă interpretanții cu problema finalurilor şi a finalizării.

Nu credem că aceste opere au prin definiție ceea ce se numeşte un „final deschis”, ci mai degrabă că, prin contrarierea provocată de răsturnarea de perspectivă la care apelează – oricât de implacabilă ar părea această răsturnare, ca în textul lui Kafka, de pildă – generează o dislocare, o ieşire din matcă, o „deschidere”.

Răsturnarea de situație sau peripeția este unul din cele mai vechi mijloace ale artei narative, care, deşi neaşteptată, completează un tipar „de aşteptare”, deoarece, chiar dacă „e o schimbare a celor petrecute în contrariul lor”, această schimbare se face „în marginile verosimilului şi ale necesarului”[189]. Istoria ficțiunii, în opinia lui Frank Kermode, este aceea a unui dialog continuu între dorința cititorului de a crede, altfel spus credulitatea sa, şi dorința aceluiaşi de a i se spune adevărul, recte scepticismul său[190]. Pe de o parte, el doreşte să i se dea reasigurări, iar pe de altă parte, ştie că, spre deosebire de ficțiune, în realitate mirele şi mireasa nu trăiesc „fericiți până la adânci bătrânețe”.

---

189 Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, p. 67. Răsturnarea de situație este una din trăsăturile principale ale tragediei complexe, după cum subliniază filosoful grec.

190 Apud David Lodge, *Working with Structuralism,* Routledge, London and New York, 1991, p. 149.

Autorii de proză realistă, în marea lor majoritate, s-au străduit să dea satisfacție dorinței cititorului de a crede şi, în acelaşi timp, să-i atenueze scepticismul, furnizându-i tipare şi modalități de producere a semnificației care, aparent, îşi au rădăcinile în realitate şi nu în convențiile literaturii. Predictibilitatea acestora din urmă ar afecta impresia de *verosimil* şi tocmai de aceea este *necesar* ca autorii să apeleze la „răsturnarea de situație”, care reface astfel „iluzia vieții reale”, cea atât de complexă şi de imprevizibilă. Cu cât mai spectaculoasă este răsturnarea de situație, cu atât mai puternică este reasigurarea – cu privire la sensul realității – care i se dă cititorului.

Aceste răsturnări se justifică, în cuprinsul narațiunii realiste tradiționale, în planul performanței şi în cel al competenței deopotrivă, dar, de pe la sfârşitul secolului al XIX-lea, are loc o diminuare a încrederii societății în modelul creştin cu sens ascendent, comic, conform căruia în final cei buni şi cei răi vor fi răsplătiți sau pedepsiți în funcție de acțiunile săvârşite. Aşa se explică faptul că, din ce în ce mai des, răsturnările de situație prezente în secvențele de închidere ale narațiunilor moderne nu mai au capacitatea de a închide efectiv textul, chiar dacă leagă toate firele narative şi „rezolvă” destinele personajelor.

Ele încep să fie augmentate de o răsturnare de perspectivă, care se încadrează din ce în ce mai greu „în marginile verosimilului şi ale necesarului”. Or aceste margini sunt în cele din urmă dislocate la maximum în textul parabolic, semn că nu ne mai aflăm în fața unei banale răsturnări de situație, a unui procedeu narativ răsuflat. Sunt atacate înseşi bazele reprezentării şi ceea ce părea o concesie făcută cititorului care, optimist sau sceptic, aşteaptă întotdeauna ceva, apare acum drept o agresiune împotriva narațiunilor legitimatoare ale ființării acestuia.

„Povestirea”, afirmă Claude Bremond, „pune eventualitatea evoluției predicatului” înspre realizarea unei (alte) eventualități, creându-se atfel starea de aşteptare, de „suspense”, care „îşi poate găsi soluția după diferite peripeții” [191] . Acestea din urmă prelungesc aşteptarea opunându-i anticipări contrare eventualității considerate.

O alta din prozele foarte scurte ale lui Kafka, *Un mesaj imperial,* aduce în prim-plan un mesager care îşi începe călătoria tocmai din miezul sursei de iradiere a autorității. Încredințându-i-se ultimele gânduri ale unui împărat muribund – ceea ce potențează din start marja de inutilitate a demersului – către un supus probabil autoexilat la fruntariile imperiului, mesagerul urmează să se confrunte cu obstacolele unui parcurs care aminteşte de aporiile lui Zenon:

> „acum se munceşte să-şi facă drum prin cămările interioare ale palatului dinăuntru; niciodată nu va reuşi să le dovedească; şi chiar dacă i-ar reuşi aceasta, tot n-ar câştiga nimic; ar mai trebui să străbată curțile; şi după curți, un al doilea palat care-l cuprinde pe acesta; şi iarăşi scări şi curți; şi încă un palat; şi aşa mai departe, milenii întregi; şi dacă în sfârşit ar țâşni prin poarta cea mai din afară – însă niciodată, niciodată nu se poate întâmpla aceasta – de-abia are în față cetatea de reşedință, centrul, mijlocul lumii, cu bogățiile sale bine ferecate.”[192]

Avem, pe de o parte, imaginea metaforică, de palat imperial chinezesc, a labirintului, iar pe de altă parte, sentimentul de evaporare a sensului autorității centrului,

---

[191] Claude Bremond, op. cit., p. 131.
[192] Franz Kafka, *Opere complete*, ed. cit., vol. 1, *Proză scurtă*, p. 154.

incapabil să se mai facă auzit şi recunoscut ca atare, într-un final care cristalizează logica posibilităților narative a universului povestibil: „Nimeni nu răzbate pe aici, şi cu atât mai puțin ducând cu el solia unui mort. Tu însă stai aşezat la fereastra ta şi visezi la asta, când se lasă seara."[193]

Ceea ce se mai poate întâmpla este ca eventualitatea să nu se realizeze, pe efectul de suspense grefându-se astfel un efect de surpriză. Un asemenea efect îl poate avea instaurarea/ restaurarea/ generalizarea unei situații care nu se află în concordanță cu viziunea despre lume a personajelor şi a auditoriului, precum în *Pilda despre lucrătorii tocmiți la vie*. Surpriza poate consta şi în menținerea situației inițiale, ca în *Zidurile Anagoorului,* decizia părând a fi, în această povestire, la latitudinea personajului narator.

În ambele cazuri de final(izare) descrise, aşteptarea cititorului este înşelată sau contrariată. În literatura modernismului târziu şi a postmodernismului, autori din ce în ce mai sofisticați propun unui public pe măsură, în locul clasicelor închideri ale textului, finaluri deschise, ironice, parodice sau chiar multiple, care scurt-circuitează modalități consacrate de a *fi* şi a *locui* în lume. Ba mai mult, ei pot chiar să mimeze o oarecare indiferență tocmai față de asemenea finaluri „dislocate" şi să-şi exprime preferința pentru *închideri* tradiționale, deşi premisele textului sunt tocmai de o asemenea natură, surpriza constând în însăşi *împlinirea* aşteptărilor cititorului.

William G. Doty citează, în această ordine de idei, cuvintele lui Borges din Prefața la *Relatarea lui Brodie*: „Am renunțat la surprizele inerente unui stil baroc …" Teoreticianul american remarcă simplitatea narativă a ultimelor povestiri ale scriitorului argentinian, precum şi

[193] Id., ibid.

absența sau amplitudinea redusă a răsturnării de perspectivă din finalurile unora dintre ele[194].

Ficțiunea realistă era predominant metonimică, acțiunile prinse într-un tipar de tipul cauză-efect aflându-se într-o relație de contiguitate în timp şi spațiu. Modul în care *subiectul* acționa asupra *fabulei* presupunea selectarea cu necesitate a unor aspecte – exhaustivitatea fiind în general un lux al narațiunii – şi, implicit, suprimarea altora. Elementele astfel selectate sunt reliefate prin însăşi selectarea lor. Recurența elementelor şi interrelațiile dintre ele devin semnificative estetic. Se poate chiar vorbi de un anume simbolism ca rezultat al acestor procese complexe care au loc în cuprinsul unei narațiuni[195].

În proza cu tentă alegorică sau parabolică, acest simbolism se accentuează, natura selecției probând amplificarea dimensiunii metaforice. În general, simpla desprindere dintr-un context a unui eveniment concret poate să ducă la metaforizarea acestuia şi chiar la parabolizarea lui, crede Marian Popa[196]. Un episod cu astfel de proprietăți iradiante este cel al Catedralei din *Procesul* lui Kafka, care constituie „parabola întregului roman”, susține acelaşi critic. El îşi construieşte argumentația pornind de la modalitatea în care Isus plasa, atunci când era confruntat cu un eveniment, o parabolă. Aceasta „constituia un model analogic pentru eveniment” dar prezenta „şi soluția, absentă în cazul evenimentului, în care însă se va induce.”[197]

Input-ul textual al parabolei îşi avea output-ul în contextul evenimentului, deci într-un cadru de

---

[194] Este vorba despre *Sfârşitul duelului*, *Evanghelia după Marcu* şi *Juan Murana*. (William G. Doty, art. cit., p. 162-163)
[195] David Lodge, op. cit. p. 22.
[196] Marian Popa, op. cit., p. 155.
[197] Id., ibid., p. 164.

referențialitate situat în afara textului, ceea ce într-un fel este o dovadă în favoarea caracterului de metalogism al rostirilor Mântuitorului[198]. În textele care se supun legilor ficțiunii însă, input-ul unei secvențe cu caracter parabolic, trebuie judecat mai nuanțat. În funcție de locul amplasării ei, o asemenea secvență poate constitui o programare inițială care ar deschide seria buclelor narative, mai ales în cazul unui roman, dar, în acelaşi timp, existența unei asemenea programări ar presupune şi încheierea structurală a narațiunii.

În această ordine de idei, „A termina romanul ca *povestire* este o problemă retorică, care constă în reluarea figurii programatoare care l-a deschis”[199], afirma Julia Kristeva, şi nu de puține ori sensul finalului şi al finalizării unei narațiuni se strecoară, cu voia credem deplină a autorului, în secvența inițială programatoare. Se conturează astfel aura a ceea unii cercetători numesc *circularitate*.

A relua figura programatoare, în ceea ce priveşte parabola însă, nu înseamnă neapărat a termina, a închide *cercul*. De altfel, aceasta este şi observația pe care Nicolae Balotă o face cu privire la „formula lui Heinz Politzer după care opera lui Kafka este alcătuită din itinerarii în cerc închis”[200]. Chiar dacă personajul kafkian se întoarce de unde a pornit sau pare sortit să nu treacă de un anumit stadiu al preumblării sale, cercul nu este imaginea emblematică şi exemplară a instabilității şi rătăcirilor ființării. Buclele acestei rătăciri sunt, conchide criticul, ale

[198] Conform definiției date metalogismelor, care includ alegoria şi parabola, de către membrii Grupului μ.
[199] Julia Kristeva, în vol. cit., p. 260. Iar „a termina romanul ca fapt literar (înțelegerea lui ca discurs=semn) este o problemă de practică socială, de text cultural şi constă în confruntarea vorbirii (produsul, opera) cu moartea sa – scriitura (productivitatea textuală).”
[200] Nicolae Balotă, op. cit., p. 233.

labirintului şi acesta „corespunde structurii literare a parabolei”.

Labirintul promite şi refuză, în acelaşi timp, la nesfârşit, ieşirea, care înseamnă, pe de o parte, re-*deschiderea* către lume şi, pe de altă parte, *închiderea* sau *încheierea* unui demers care a generat, sau cel puţin a sugerat, o altă paradigmă existenţială. Iată de ce preferăm să adoptăm o altă formulă decât aceea a cercului, şi anume *efectul de parabolă,* ca pe deplin acoperitoare a contrarietăţii lipsei de închidere, ca rezultat al răsturnării perspectivei şi al schimbării regimului paradigmei existenţiale.

***

Îndrăznim acum să propunem o abordare nu tocmai ortodoxă a noţiunii de parabolă, deşi asemenea „atingeri” – calificate de alţii ca ingerinţe – nu sunt singulare şi vor fi prezente ori de câte ori se încearcă o fundamentare în absolut a unor subiecte controversate. Există, în această ordine de idei, opinii conform cărora anumite parabole şi episoade din *Noul Testament* nu sunt altceva decât alegorii spirituale, întemeiate pe geometria şi simbolistica numerelor dintr-o mai veche tradiţie pitagoreică – pilda pescarilor şi a năvodului, de exemplu, sau hrănirea celor cinci mii de oameni cu câteva coşuri de pâine şi peşte, etc.

Originile acestei tradiţii interpretative se regăsesc în simbolismul asociat lui Apolo din Delfi, zeul armoniei celeste. Adepţii unor asemenea interpretări caută acele numere care să exprime un dinamism echilibrat, pe care să întemeieze deopotrivă o estetică şi o filosofie. „Dacă

Antichitatea greco-latină

Falia temporală dintre parabolele lui Isus şi acelea ale lui Kafka dă mărturie despre înverşunarea cu care, de-a lungul veacurilor, suficienţa alegorică a autorilor şi interpretanţilor deopotrivă a încercat să suplinească, uneori, insuficienţa simbolică a literaturii înseşi. Există, în această ordine de idei, texte şi contexte unde se lasă loc suspiciunilor, întrebărilor la care se solicită răspunsuri satisfăcătoare, de pe o poziţie estetică şi filozofică adecvată.

Socrate, de pildă, în „Ion", îşi punea problema găsirii „şi pentru meseria tâlcuitorului de semne şi a ştiinţei divinaţiei, care sunt lucrurile despre care se cuvine să judecăm dacă au fost bine redate sau nu." Discuţia, ale cărei ostilităţi le conduce maestrul lui Platon, are ca premise textele homerice şi postulează, în fapt, necesitatea unei hermeneutici, care-i antrenează până şi pe rapsozi, şi ei *interpretanţi*, în felul lor, ai misterelor procesului de creaţie:

> „Socrate: Da voi, rapsozii, nu tălmăciţi la rândul vostru spusele poeţilor?
>
> Ion: Şi asta-i adevărat.
>
> Socrate: Aşadar, voi sunteţi interpreţi ai interpreţilor"[219]

Această ultimă sintagmă problematizează treptele referenţialităţii, întrucât primii interpreţi sunt poeţii, ai unei realităţi având ca referent ideile absolute. Textul poetic se constituie la rându-i ca referent pentru rapsozi, comentatori, critici. El este *re-creat* de către rapsod sau actor, printr-un act – din perspectiva lui Platon – iraţional, cum iraţională

---

[219] Platon, *Ion*, în vol. *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, Bucureşti 1970, p. 62.

este şi opera artistului care a re-creat la rându-i, dând expresie, dicteul Muzei[220]. Platon recurge la comparația cu cele „trei verigi metalice care îşi capătă puterea una de la alta prin piatra herculeană”, adică magnetică. Multiplicarea grilelor nu este însă sinonimă cu înserierea lor. La un anumit moment, filtrarea, respectiv *re-crearea* se efectuează prin intermediul unor metode hulite şi aclamate deopotrivă.

Începuturile filozofiei s-ar face astfel „printr-o interpretare alegorică a poeziei homerice – φυσιχή ἀλληγορία, care încearcă să înlăture vălul mitic scoțând la iveală „sensul ascuns” – ὑπόνοια.”[221] Punctul de plecare al diferitelor concepții referitoare la lume şi viață se găseşte în eposul homeric sau în *Theogonia* lui Hesiod. Efortul de a disloca sensul ascuns, *hyponoia*, cu orice preț, nu este un procedeu foarte agreat de Platon, care, în *Republica*, 378d, afirma:

> „De asemenea, înlănțuirea Herei, înfăptuită de către fiul ei, zvârlirea lui Hefaistos, de către tată, atunci când primul voia să-şi apere mama lovită, luptele zeilor, câte le-a istorisit Homer – toate acestea nu trebuie îngăduite în cetate, fie că au, fie că n-au vreun tâlc adânc”[222]

Avem de a face însă cu una dintre primele tentative de deconstrucție din istorie, aceea a elementului metaforic din relatările „indecente” despre locuitorii Olimpului, element care este asimilat altor procedee lingvistice cu

---

[220] Cf. Vasile Florescu, *Retorica şi neoretorica*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1973, p. 164.
[221] Id., ibid., p. 38.
[222] Platon, *Opere*, vol. V, *Republica*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, p. 148.

ajutorul alegoriei. Prin punerea în paralel a limbajului metaforic cu cel conceptual, cel care se bucură de autoritate, „Alegoria anulează discrepanțele dintr-o structură metaforică, făcând-o conformă cu un model conceptual."[223]

Câteodată însă această disculpare alegorică a lui Homer şi Hesiod eşuează lamentabil. Astfel, Metrodor din Lampsac, în cartea-i despre Homer, susține că „nici Hera, nici Atena, nici Zeus nu sunt ceea ce cred despre ei cei ce le-au închinat incinte şi temple, ci ipostaze ale naturii şi puterii ordonatoare ale elementelor."[224] Este o formulare totuşi rezervată, prin contrast cu un fragment ulterior, în care forțează transcenderea planului expresiei şi construirea cu orice preț a unui alt plan al semnificației, afirmând că „Agamemnon e cerul, Ahile soarele, Elena pământul, Paris aerul, Hector luna, şi că la fel ar fi dat nume şi celorlalți eroi. Iar dintre zei, că Demetra ar fi ficatul, Dionysos splina, iar Apolo fierea..."[225].

În *Tratatul despre sublim*, Platon însuşi este invocat, şi apreciat pentru deconstrucțiile sale, de un exces, am spune, care îi anticipează pe Sfântul Apostol Pavel şi pe Sfântul Augustin:

> „Chiar şi în locurile comune şi în descrieri, nimic nu-i mai expresiv ca un lanț de metafore. Datorită lor, anatomia corpului omenesc la Xenofon e descrisă cu atâta măreție şi, într-un chip şi mai divin, la Platon. Acesta numeşte capul acropole, gâtul un istm aşezat la mijloc între cap şi piept; vertebrele, după el, sunt sprijinite ca nişte țâțâni,

[223] Nortrhop Frye, *Marele cod,* ed. cit., p. 39.
[224] Metrodor din Lampsac (despre), în vol. *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., p. 45. la Tatian, 21.
[225] Ibid., la Filodem, *Vol. Hercule. c. alt., VII 3* urm. 90.

plăcerea e pentru oameni nadă nenorocirilor, iar limba e judecătorul gustului; inima este nodul vinelor şi izvorul sângelui, purtat iute în toate mădularele şi e aşezat ca pe o cetăţuie. El numeşte canalele porilor ulicioare."[226]

O jumătate de pagină mai încolo, în acelaşi *Tratat*, Platon este reconsiderat fără nici un fel de menajamente: „adeseori, parcă îmbătat de cuvinte, e împins către metafore prea îndrăzneţe şi prea aspre şi chiar spre o expresie alegorică umflată."[227]

Între maxima expresivitate asociată unui lanţ de metafore şi dilatarea alegorică reprobabilă nu putem decât să remarcăm şi să acceptăm că, în viziunea anticilor, alegoria se „scurge" oarecum dinspre metaforă, după cum se vede şi din definiţia lui Pseudo-Heraclit,: „Figura de stil care spune un lucru dar semnifică un altul, diferit de lucrul spus, se numeşte pe numele său adevărat alegorie." [228], definiţie care nu se îndepărtează prea mult de aceea a metaforei din *Poetica* lui Aristotel.

Pe de altă parte însă, interpretarea alegorică sau alegorizarea îşi avea rostul ei, de a apăra şi demonstra în acelaşi timp valoarea miturilor sacre în contextul noilor provocări culturale. În aceeaşi ordine de idei, stoicii i-au preţuit pe Homer şi Hesiod pentru modul în care le-au „anticipat" ideile în creaţiile lor. Fiecare detaliu al naraţiunilor mitologice este strict corelat, în alegorizările stoicilor, cu doctrinele morale sau etice încriptate într-o naraţiune filozofică. Interesantă această confruntare dintre două tipuri de naraţiuni care se vor legitimatoare, relevând,

---

[226] Ibid., p. 345.
[227] Ibid., p. 346.
[228] Apud Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, ed. cit., p. 42.

în ultimă instanță, desprinderea semnificației de text și dependența ei, din ce în ce mai acută, de *dictatura interpretului de texte,* sau, cum spunea Socrate, de „interpreții interpreților”.

Aceste suprapuneri de paliere nu fac decât să relativizeze semnificația inițială, presupusă sacră, să-i confere un statut de indeterminare sau de prea strictă determinare prin crearea posibilității de a i se atribui narațiunii mitice, nediscriminatoriu până la a obține efecte hilare, sensuri „importate”[229]. Mai mult, constatăm că divinitățile care joacă un rol atât de important în textele homerice, își pierd treptat, și datorită acestor excese de interpretare alegorică, realitatea[230], inclusiv cea istorică.

***

Spre a înțelege mai bine proliferarea acestor tendințe alegorizante, trebuie să ne amintim că societatea greacă antică este leagănul retoricii clasice, locul în care s-au frământat și făurit tipuri de discurs, de narațiuni legitimatoare care au marcat istoria umanității în ultimele trei milenii. În societatea antică greacă, un termen ca *polytropia* – πολυτροπία desemna cerința de adaptare a discursului la diferitele categorii de ascultători, fie ei femei, efebi sau arhonți, ceea ce presupunea crearea unor structuri și secvențe specifice, precum și modelarea și exersarea acestora până la a deveni automatisme.

---

[229] Id., ibid.

[230] Susan Sontag pune pe același plan, de pildă, modul în care stoicii interpretau – ca o uniune între putere și înțelepciune – adulterul lui Zeus cu Leto, descris de Homer, și pretențiile de spiritualizare ale interpretării rabinice a Cântării Cântărilor, un text explicit erotic. (Susan Sontag, op. cit., p. 16)

Idealul vizat era acela al unei demonstrații perfecte, efectuate cu mijloacele unei ştiințe la fel de perfecte, care dispunea de mecanisme şi instrumente pe măsură. Un instrument perfect putea fi, în concepția lui Aristotel, silogismul, dar numai în condițiile unei ştiințe ale cărei principii să fie degrevate de istorie, prin admiterea lor în orice tip de circumstanțe. O altă condiție *sine-qua-non* a unei demonstrații perfecte este un auditor perfect, antrenat pentru astfel de discursuri, ceea ce, indirect, întăreşte afirmația lui Joachim Jeremias cu privire la dificultatea de încadrare a parabolelor din *Noul Testament* în categoriile retoricii greceşti. Pentru că, în pofida dimensiunii esoterice a pildelor sale, Mântuitorul se adresa tuturor categoriilor de auditoriu, avertizând însă asupra regimului privilegiat al celor „aleşi”, de fapt al celor care vor alege să-l urmeze. În antichitatea greacă se constituiseră două tipuri de elocvență, vizând două tipuri de auditoriu: unul bazat pe arta lui Ulise, cu efect asupra celor mulți, şi în care, după părerea lui Xenofon, se încadra Socrate[231]; cel de-al doilea, bazat pe arta lui Nestor şi adresându-se celor din înalta societate.

Într-o povestire a cărei acțiune este plasată în contextul unui ev mediu timpuriu, anglo-saxon, *Oglinda şi masca*, Jorge Luis Borges, scriitor cu preocupări constante pentru retorică, aşa cum au evidențiat şi membrii Grupului μ, imaginează o dispută indirectă între cele două tipuri de elocvență, precum şi înfrângerea amândurora de către semnificația ultimă, sacră, cea ignorată şi ocultată prin depuneri succesive, rezultat al repetatelor manipulări ale mecanismelor şi instrumentelor retorice.

Cei doi protagonişti ai povestirii, regele şi poetul, cad de acord, la finele unei bătălii, asupra celebrării victoriei în spiritul epopeilor antice. Regele, care se

[231] Vasile Florescu, op. cit., p. 23.

compară pe sine cu Eneas, îi solicită poetului să joace rolul lui Vergiliu. Răspunsul orgolios al acestuia este o adevărată pledoarie în favoarea retoricii clasice, stăpână pe deplin asupra uneltelor sale:

> „Douăsprezece ierni în şir deprins-am ştiința metricii cu de-amănuntul. Pot spune pe de rost cele trei sute şaizeci de alcătuiri ce stau la temelia adevăratei poezii. Ciclurile din Ulster şi din Munster supuse-s, toate, strunelor harfei mele. Canoanele mă îndrituiesc a mânui străvechile cuvinte ale limbii ca şi metaforele cele mai dibace. Stăpânesc tainica scriitură ce ocroteşte meşteşugul nostru de curioasa iscodire a plebei. Pot cânta deopotrivă iubirile, furtul de vite, isprăvile pe mare sau războiul. Ştiu stirpea mitologică a tuturor caselor domnitoare din Irlanda. Cunosc virtuțile ierburilor, astrologia judiciară, matematicile şi dreptul canonic. Mi-am înfrânt, în publică întrecere, adversarii. Am deprins iscusința în ale satirei, speță care pricinuieşte vătămarea pielii, chiar şi lepra. Cunosc şi mânuirea spadei, aşa cum dovedit-o-am în bătălia ta."[232]

Peste imaginea cavalerului-trubadur, abil în a mânui spada şi harfa deopotrivă, se suprapune aceea a rapsodului, conectat la prezentul evenimentelor pe care ştie să le lumineze cu ajutorul trecutului mitologic, dar şi profilul retorului, cunoscător al canoanelor, al metaforelor şi al satirei, deprins cu artele liberale. Nu lipsesc nici inflexiunile orfice din acest portret al artistului la maturitate.

Sarcina care i se cere este una ingrată, iar ducerea ei la îndeplinire are caracterul unui ritual cu secvențe care se

[232] Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. cit., p. 280.

repetă, fiecare prag atins fiind marcat de un dar cu valoare simbolică. Astfel, pentru prima variantă – scrisă în decurs de un an şi făcând paradă de toate trucurile meseriei, dar cu respectarea tuturor canoanelor – poetul primeşte o oglindă, o aluzie străvezie la dimensiunea pur mimetică a operei, nimic mai mult decât artefactul trudei unui bun meşteşugar. A doua versiune, care „Nu era o descriere a bătăliei, era chiar bătălia”, consemnează încălcarea normelor, descătuşarea eului, a expresivităţii, şi îi aduce poetului în dar o mască, semn al îndepărtării sale de tentaţiile retoricii şi de o aparentă primă realitate.

Ultima variantă, alcătuită dintr-un singur rând, îl determină pe rege să-şi părăsească palatul şi pe poet să se sinucidă cu pumnalul primit drept răsplată. Este victoria Cuvântului care poate să dea viaţă, dar să şi ucidă, a Logosului care-şi regăseşte unitatea primordială, mitică.

***

Grecia antică a experimentat o rupere a unităţii logosului, cu precădere în secolul VI î.e.n., când, prin intermediul prozei filozofice, poezia lui Homer şi Hesiod este condamnată pentru incapacitatea ei de a dezvălui ideea, ceea ce înseamnă că proza s-a născut ca antinomă poeziei şi nu s-a născut ca proză de artă, reflectând o preocupare în primul rând pentru exactitatea ştiinţifică. Sofiştilor din întâia generaţie, şi în special lui Gorgias, le revine meritul de a fi transformat proza în modalitate de artă şi de a fi luat sub aripa retoricii cercetarea poeziei ca artă a cuvântului[233].

Preocupările pentru retorică dar şi pentru refacerea unităţii mitice a logosului, comune, în antichitate, atâtor şcoli şi orientări de gândire, nu i-au putut ajuta pe greci să-

---

[233] Vasile Florescu, op. cit., p. 54-55.

şi depăşească teama de iraţional, concretizată în preferinţa lor pentru geometria liniilor pure, o geometrie a limitelor. Nikolai Berdiaev surprinde cu maximă acurateţe aceste temeri, atunci când contrapune spiritul elin celui creştin, în tentativa sa de delimitare a tipurilor de libertate, aceea de a alege între bine şi rău, o libertate limitată, şi libertatea nelimitată întru Hristos:

> „Spiritul elin, care se temea de conţinutul iraţional ca de ceva nemărginit – *apeiron*, se luptă cu acest fundament al formei prin introducerea limitei – *peros*. De aceea, grecul contempla lumea prin forma închisă, prin limitare, nu vedea în depărtare.” [234]

Chiar dacă ei au fost aceia care au calculat ecuaţiile parabolei, elipsei şi hiperbolei, cercul a rămas pentru greci figura perfectă şi, în consecinţă, paralelismul perfect al alegoriei a surclasat şansele de revelaţie ale parabolei. Traiectoria unei comete este în formă de parabolă. Dacă apariţiile ei sunt marcate de trei ori cel puţin de-a lungul timpului, traiectoria este deductibilă. Intervalele temporale sunt însă de ordinul sutelor sau miilor de ani. Isus, Kafka, ... Mult prea puţin pentru spiritul de ordine al grecilor, pentru concepţia lor asupra divinităţii, lumii şi vieţii.

Totuşi genul literar specific produs cu ocazia ritualurilor asociate lui Dionysos a fost tragedia, care, conform definiţiei lui Aristotel, are forma unei parabole „în care ‚acum’ se întinde între un trecut şi un viitor ...”[235], o formă pe care grecii par s-o fi ignorat ca modalitate de

---

[234] Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Institutul European, Iaşi, 1992, p. 46.
[235] Northrop Frye, op. cit., p. 70.

cunoaştere semnificantă. Astfel, momentul de *anagnorisis,* de „descoperire" sau „recunoaştere" pe care îl trăieşte Oedip, ca urmare a discuției lămuritoare cu Tiresias, este un principiu structural în tragedie. Prin acest moment al conştiinței sfârşitul apropiat se leagă de început, forma percepută fiind aceea a „unei parabole, o poveste care începe, se înalță, face cale-ntoarsă, coboară şi sfârşeşte în catastrofă. Ultimul cuvânt conservă metafora revenirii descendente."[236]

Aceeaşi poveste care începe, se înalță, face cale-ntoarsă şi coboară, conservând metafora revenirii descendente, se regăseşte şi în scrierile lui Platon, în cartea a VII-a a *Republicii,* în care Socrate îi prezintă unui Glaucon din ce în mai uimit şi mai urnit pe calea înțelegerii, faimosul mit al peşterii. Mitul acesta a consacrat imaginea oamenilor legați încă din copilărie sub bolta unei peşteri şi incapabili să se mişte, obligați să privească doar înainte, spre umbrele proiectate de lumina provenită de la un foc aprins înapoia lor.

Pentru ei este însă spațiul judecății şi al experienței, singurul care poate fi accesibil simțurilor lor şi căpătând, prin urmare, consistența realului. Perspectiva este îngrădită de ființarea lor în captivitatea generată de consistența unei umbre, de reflectarea întunecată, consideră Platon, a Ideilor. Acestea din urmă „devin vizibile în afara peşterii", acolo unde perspectiva nu cunoaşte limite şi unde se ajunge urmând firul ascendent al unui drum. Căci există un drum la care, dacă prizonierii ar avea acces, ar fi puşi în postura de a-şi modifica atât felul curent de a gândi precum şi comportamentul.

Toate aceste corespondențe simbolice, de care omenirea uzează şi abuzează de atâtea mii de ani, nu

---

[236] Id., ibid.

epuizează, crede Heidegger, conținutul mitului. Nu este suficient să recunoaştem în umbre realul din viața cotidiană, sau în lucrurile din afara peşterii Ideile, sau să echivalăm soarele cu Ideea supremă.

> „Putem chiar spune că, în felul acesta, esențialul nici nu a fost încă surprins. Căci mitul *relatează* (italicele ne aparțin, n. n.) întâmplări şi nu *descrie* doar *aşezări* şi *situări* ale omului în interiorul şi în exteriorul peşterii. Întâmplările relatate sunt însă trecerea din peşteră la lumina zilei şi revenirea de la lumină în peşteră."[237]

Mitul are deci o dimensiune *narativă* la fel de importantă ca şi aceea iconografică. El consacră deopotrivă imagini şi gesturi, mişcări atât ale trupului cât şi ale sufletului. Avem de a face aici cu o trecere şi o revenire de la un loc de sălăşluire la altul, o mişcare ce urmează linia unei *parabole* şi care presupune o schimbare a direcției privirii şi readaptarea acesteia în trecerea de la întuneric la lumină şi la revenirea de la lumină la întuneric. În aceasta constă şi marea provocare a mitului peşterii, şi sufletul trebuind la rându-i „să se adapteze, cu răbdare şi într-o progresie potrivită, la domeniul ființării căruia el îi este expus."[238]

Astfel, pe prima treaptă oamenii trăiesc legați în peşteră, de-abia în cea de a doua având posibilitatea, prin îndepărtarea legăturilor, să se mişte şi să-şi schimbe direcția privirii. Ei se află încă în peşteră, dar lucrurile li se oferă altfel, prin intermediul strălucirii focului, ceea ce nu

---

[237] Martin Heidegger, „Doctrina lui Platon despre adevăr", în *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p. 181.
[238] Id., ibid., p. 182.

înseamnă că au atins adevărata libertate. Este vorba de sesizarea unei alte trepte a „neascunsului”, grevată şi aceasta de dificultatea adaptării la schimbarea poziției față de sursa de lumină. Ei sunt mai aproape de ființare, dar continuă să acorde credit vechilor senzații, amintirilor din stadiul anterior. Afară, la suprafață, în lumina soarelui, ajung la „supremul neascuns”, dătător de măsură şi de autenticitate.

Măsura şi autenticitatea au constituit totuşi apanajul fiecărei trepte, fiecărei limite, de aceea se poate vorbi despre o relație recurentă cu absența formării, respectiv permanenta depăşire a acesteia. De aceea întoarcerea celui eliberat face parte din mit, coborârea lui neexcluzând eventualitatea unei lupte cu cei rămaşi încă prizonieri şi chiar riscul de a fi înfrânt. Dar numai prin asumarea acestei lupte şi a riscului suprem poate cel eliberat să se împlinească, justificând astfel revenirea descendentă, treapta a patra a mitului, în care „Neascunsul trebuie smuls, într-un anume sens „răpit”, dintr-o stare de ascundere.”[239]

Modelarea care se desfăşoară stă sub semnul *privațiunii*, care la rându-i face parte din esența adevărului[240]. Formarea pe care Platon o are în vedere nu presupune o banală deversare de cunoştințe peste sufletul care nu este capabil să le absoarbă dintr-o dată. Omul trebuie mai întâi strămutat în locul absenței sale şi lăsat să se adapteze la acesta. Omul trebuie lăsat să parcurgă traseul

---

[239] Id., ibid., p. 188.

[240] Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger remarcă, în nota introductivă la textul lui Heidegger, că: „În această etapă (a patra, n. n.) se dă o luptă pe viață şi pe moarte între „adevărul speologic” – cel care dă măsura în peşteră (adevărul ca neascuns inferior al umbrei) – şi „adevărul heliologic” – cel care dă măsura în lumea solară (adevărul suprem neascuns al „aspectului” însuşi – ideea, eidos). Ibid., p. 164.

formării în ambele sensuri, dacă doreşte să ajungă la „starea-de-neascundere”[241].

Heidegger sesizează faptul că Platon face apel la „mijloacele intuitive ale istoriei *povestite* (italicele ne aparţin, n. n.)” pentru se face înţeles şi pentru a-şi persuada auditoriul, dând dovadă de o simplitate şi o profunzime comparabile, credem noi, cu ceea ce transmit mecanismele parabolei biblice. De altfel, Platon a şi fost numit ulterior, de către Clement Alexandrinul, ,,filozoful ebraizant”, deoarece în unele din dialogurile sale erau recognoscibile „urme de misticism asiatic procreştin, care contrastau flagrant cu raţionalismul atribuit, în genere, greco-latinilor.”[242]

Să mai reţinem faptul că Heidegger nu foloseşte *niciodată* cuvântul alegorie, spre deosebire de traducătorii săi în limba română. El preferă să se pronunţe asupra *mitului* peşterii, conferind astfel textului lui Platon aura sacră a unei povestiri perfecte, a unei întemeieri, ceea ce şi este, de fapt, pentru întreaga gândire occidentală.

***

Alterările ulterioare se înscriu însă în spiritul unei tradiţii complexe, cu filoane multiple, ceea ce nu ne împiedică să atragem atenţia, pentru acest moment al istoriei gândirii în

[241] Prin „neascuns” şi „starea-de-neascundere” este denumit de fiecare dată acel ceva care, în domeniul de sălăşluire al omului, este prezent în mod deschis (*das offen Anwesende*). Martin Heidegger, ibid., p. 184.
[242] Apud. Vasile Florescu, op. cit., p. 120.

Biblioteca din Alexandria

Pe fondul ascensiunii creştinismului dar şi al prigoanei la care acesta a fost supus, strategiile alegorizante au continuat să facă fie adepţi, fie victime, în cea mai importantă citadelă a spiritului din primele secole ale mileniului inaugurat de naşterea lui Christos. Principala dilemă cu care s-a confruntat unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai comunităţii ebraice din Alexandria, Filon Iudeul, a fost aceea a reconcilierii filozofiei greceşti, dominante în imediata sa contemporaneitate, cu cărţile Vechiului Testament. Mare admirator al celei dintâi, dar neclintit în credinţa sa într-un Dumnezeu unic, Filon interpretează miturile ebraice într-o manieră alegorică asemănătoare celei utilizate de Theagenes din Rhegium în „decopertarea" povestirilor homerice. El explică alegoric numeroase episoade şi naraţiuni din Biblie, pe care le preţuieşte mai puţin pentru conţinutul literal, fiind preocupat de semnificaţiile abstracte încriptate în textura lor figurativă[253].

Textul sacru este asimilat unei fiinţe vii, posesoare a unui trup şi a unui suflet, penetrarea celui dintâi asigurând o citire corectă, care transcende literalitatea şi permite revelarea intenţiilor divine. Acestea acompaniază textul în permanenţă, iar a le ignora e un semn de impietate la adresa lui Dumnezeu şi a legilor sale. Aşa cum Stoicii au aplicat metoda alegorică de lecturare a textelor homerice în beneficiul propriului lor sistem filosofic, tot astfel Filon a „citit" Scripturile de pe poziţia celui dornic să demonstreze caracterul de revelaţie divină al Torei. Lui Moise îi sunt atribuite astfel intenţii alegorice, el anticipând concepte şi doctrine filozofice ulterioare. Eroul este deci purtătorul de cuvânt, catalizator al semnificaţiilor cu dimensiune *mistică*,

[253] Deborah Madsen, op. cit., p. 15.

ce viza colectivitatea, şi *morală,* care implica dezvoltarea spirituală a individului.

Remarcând persistenţa uneia dintre convenţiile literaturii laice, de la Homer la poemul medieval, şi anume aceea de a păstra eroul agresiv în avanscenă, Northrop Frye constata valoarea de temă poetică principală a acesteia. O convenţie care se reflectă şi în Vechiul Testament, „în perioada dintre Iosua şi David."[254]. Moise este în acest sens şi el un erou agresiv în avanscena gândirii filozofice a antichităţii, influenţându-i, în concepţia lui Filon, pe Pitagora, Hesiod, Heraclit şi alţii, a căror gândire este o dezvoltare naturală a revelaţiilor celui care şi-a condus poporul în Ţara Făgăduinţei. Filon nu este foarte original în afirmaţiile sale, înaintea sa, Artapanus, în secolul al II-lea î.e.n. identificându-l pe Moise cu Orfeu, iar Aristobulos din Paneas, în prima jumătate a aceluiaşi secol, afirma că Homer şi Hesiod îşi derivă substanţa din cărţile lui Moise, traduse în greacă cu mult înainte de *Septuagintă*.

Influenţa lui Filon pare să se regăsească în *Epistola către evrei* a Apostolului Pavel, dar şi în *Evanghelia* lui Ioan, iar biserica creştină i-a păstrat scrierile şi datorită stilului de viaţă ascetic pe care Filon l-a preţuit şi care îl apropie de sfinţii creştini [255]. Autoritatea lui Filon se leagă şi de momentul unei elenizări a culturii iudaice mai avansate decât s-a crezut. Filon s-a pronunţat, de pildă, cu privire la traducerea grecească din *Septuaginta,* iar convergenţa dintre comentariile sale şi ale unor filozofi

---

[254] Northrop Frye, *Dubla viziune,* ed. cit., p. 115. Teoreticianul canadian atrăgea atenţia însă asupra faptului că „Alte elemente din Biblie ne împing, în cele din urmă, în direcţia opusă, a descoperirii că rezistenţa în vremuri potrivnice este adevărata formă de curaj.".

[255] Conform legendei promovate de Eusebius din Caesareea, Filon l-ar fi cunoscut şi pe Sfântul Apostol Petru, pe care l-a întâlnit la Roma. Alte surse îl plasează pe Filon chiar alături de Părinţii Bisericii.

greci din Antichitatea târzie dă mărturie despre întâlnirea dintre cele două culturi „ebraică şi greacă – întâlnire care, din ceva întâmplător, a devenit destin, datorită unui efort secular de țesere conceptuală."[256]

În ce priveşte strădania lui Filon în materie de interpretare a Vechiului Testament ea este comparabilă cu aceea a religiilor non-biblice, care „au alegorizat considerabil miturile lor, în efortul de a le da înțelesuri mai profunde"[257]. Exegeza rabinică i-a ignorat însă demersul, deşi el subscria la cauza comună a protejării textelor Scripturii de perfidia invazivă a filozofiei greceşti, perfidie mediată într-un context latin imperial. Spre deosebire de Filon, exegeza rabinică nu a încercat adaptarea la agresor, ci demonstrarea fără putință de tăgadă a caracterului infailibil al cărților sacre. Autoritatea absolută a Torei în cadrul culturii iudaice trebuia susținută prin multiplicarea interpretărilor din fiecare unghi posibil, dar nu în absența unor principii necesare unei interpretări adecvate.

În primul rând trebuia relevat caracterul profetic al textului biblic, perceput în contextul istoric aferent ca o anticipare a unor evenimente viitoare. Un al doilea principiu presupunea selectarea unor pasaje din Scriptură de către exeget şi înmănunchierea lor cu scopul de a lămuri un fragment anume din Tora, ceea ce rezulta în configurarea unei rețele de aluzii şi ecouri intratextuale, a unui tipar hermeneutic care era validat prin raportare la oricare alt fragment. În al treilea rând, era de resortul interpretului descifrarea şi adâncirea pasajelor obscure prin intermediul

[256] André LaCocque, Paul Ricoeur, *Cum să înțelegem Biblia*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 296. Un puternic element de legătură, conform aceluiaşi Paul Ricoeur, l-a constituit, „cel puțin pe planul vocabularului despre ființă", Noul Testament, scris şi publicat în limba greacă.
[257] Northrop Frye, op. cit., p. 111.

unor interpolări *narative* şi chiar alterări[258]. Este de reținut aspectul *narativ* ca definitoriu şi *legitimator* pentru construirea unei viziuni asupra lumii şi a istoriei, aşa cum evidenția şi Heidegger atunci când, vorbind despre mitul lui Platon, arăta că acesta relatează *întâmplări,* nu se mulțumeşte doar să descrie *aşezări* şi *situări*.

Adevărul spiritual al Scripturii era de o bogăție susceptibilă de a angaja un număr infinit de interpretări, a căror corectitudine era garantată de modul în care intenționalitatea divină a textului se conjuga cu călăuzirea, tot de sorginte divină, de care beneficia interpretul.

Ceea ce diferențiază semnificativ modalitatea retorică creştină de alegorizare de cea iudaică este atitudinea opusă cu privire la sensul literal al Scripturii, respectiv ataşamentul față de realitatea istorică a textului sacru. Evenimentele descrise în Noul Testament sunt în mod constant corelate cu cele din Vechiul Testament, acestea din urmă fiind deposedate de semnificațiile atribuite lor în exegeza iudaică şi percepute ca tipare/tipuri ale unor evenimente viitoare. Sunt exploatate, conform acestei metode *tipologice*, similitudinile şi paralelismele din circumstanțele existențiale:

> „Un anume lucru nu înseamnă un altul în tipologie; îl implică, interferează cu el sau îl sugerează, şi toate acestea se fac pentru nici un alt motiv în afară de acela că există o reală paralelă existențială, precum şi o anumită dependență şi continuitate istorică între evenimentele pe care tipologia le relaționează."[259]

---

[258] Deborah Madsen, op. cit., p. 17.

[259] A. C. Charity, *Events and their Afterlife: The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante,* Cambridge University Press, Cambridge, 1966, p. 199. (apud. Deborah Madsen, op. cit., p. 19)

Majoritatea cercetătorilor consideră tipologia o formă de alegorie. Exegeza alegorică deschide o paletă largă de posibilități interpretative pentru care tipologia reprezintă o modalitate de restricționare. Tipologia reglează această libertate de interpretare generată de indeterminarea alegorică, impunând un model destul de strict, întemeiat pe o promisiune care este exprimată în Vechiul Testament şi împlinirea acestei promisiuni în Noul Testament. Unii cercetători consideră că toate tipologiile sunt alegorice, dar nu toate alegoriile sunt tipologice, raporturile dintre ele complicându-se în funcție de *interpretanți*[260].

Pentru Northrop Frye, tipologia nu este alegorie, iar Vechiul şi Noul Testament au în vedere persoane şi evenimente reale. Legea Vechiului Testament nu este „anulată" de către Evanghelie, dar regulile rituale şi alimentare ale celui dintâi, nemaifiind obligatorii pentru creştini, trebuie privite ca nişte alegorii care vizează adevărurile spirituale ale Noului Testament. Ideea de continuitate istorică, deşi ridică dificultăți, este susținută de creştinism, biserica imaginând o structură a doctrinei orientată spre viitor. Până la cea de a doua venire, care se lasă aşteptată,

> „rolul Bibliei, pentru biserică, a ajuns să fie nu învățarea doctrinei, ci justificarea sau ilustrarea ei. Ce înseamnă acest lucru în practică, oricât de corectă ar fi teoria, este că doctrinele teologiei creştine formează anti-tipurile, față de care

[260] Deborah Madsen, op. cit., p. 3. Autoarea atrage atenția, de pildă, asupra felului în care unii scriitorii americani au utilizat modalitățile structurante, deşi represive, ale tipologiei, pentru a exprima o viziune alternativă, cu caracter de disidență, asupra identității Americii şi a destinului ei național.

> povestirile şi parabolele Bibliei, inclusiv cele din Noul Testament, reprezintă tipuri."[261]

***

Tonul acestor interpretări tipologice îl dă Sfântul Apostol Pavel, care, în *Epistola către galateni*, de pildă, leagă persecutarea creştinilor de către evrei de persecuția de care evreii au avut parte în Egipt, referindu-se la povestea celor două soții ale lui Avraam. Gelozia Sarei, condimentată şi de interese de factură materialistă – „Izgoneşte pe roaba aceasta şi pe fiul ei, căci fiul roabei acesteia nu va fi moştenitor cu fiul meu Isaac!" – duce la alungarea lui Agar, a cărei pedeapsă este totuşi îndulcită de Dumnezeu cu promisiunea că şi fiul ei va fi întemeietorul unui mare popor, acela al ismaeliților. După cum se ştie, Isaac va fi la originea poporului lui Israel. Sfântul Pavel „citeşte" totuşi faptele într-o *cu totul altă* grilă:

> „24. Unele ca acestea au *altă însemnare* (italicele ne aparțin, n. n.), căci acestea (femei) sunt două testamente; Unul de la Muntele Sinai, care naşte spre robie şi care este Agar; 25. Căci Agar este Muntele Sinai, în Arabia, şi răspunde Ierusalimului de acum, care zace în robie cu copiii lui; 26. Iar cea liberă este Ierusalimul cel de sus, care este mama noastră."[262]

După cum se poate vedea, evreii sunt asimilați cu ismaeliții, şi creştinii cu evreii, femeia alungată

---

[261] Northrop Frye, *Marele cod*, ed. cit., p. 119.
[262] Sfântul Apostol Pavel, *Epistola către galateni*, 4, 24-26, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit, p. 1324.

reprezentând „servitutea legii evreieşti”, iar femeia acceptată, „libertatea Evangheliei creştine”[263], ceea ce poate să ducă la confuzii sau să stârnească reacții cel puțin ironice din partea unui cititor neutru. Atribuind aceloraşi semnificanți alte semnificații, se efectuează o translatare şi o schimbare de perspectivă care ne determină să tentăm o modalitate de interpretare în maniera abordării lacaniane a povestirii lui Edgar Allan Poe, *Scrisoarea furată*.

Premisa demonstrației lui Jacques Lacan o constituie *adecvarea* privirii, în funcție de care sunt generate mai multe perspective, a căror delimitare şi însumare contribuie la soluționarea misterului. După cum se ştie, protagonistul *Scrisorii furate*, detectivul Auguste Dupin, prietenul autorului-narator, este solicitat de către prefectul poliției din Paris să dea de urma unei scrisori subtilizate de ministrul D. din budoarul reginei. Încercările poliției de a recupera scrisoarea dând greş, regina se află la discreția ministrului care o şantajează. Dupin rezolvă cazul pentru că ştie, în primul rând, să adopte o privire *adecvată*, după cum arată Lacan, care construieşte câteva triunghiuri perspectivale pliate pe cele mai importante episoade ale povestirii.

Astfel, în episodul cu furtul scrisorii se constată existența a *trei priviri*: prima, care nu vede nimic, aceea a regelui; a doua, care vede că prima nu vede şi se autoiluzionează cu privire la secret, aceea a reginei (se pare că este vorba despre o scrisoare de dragoste); a treia, care observă că primele două lasă ceea ce ar trebui ascuns, recte scrisoarea, expus riscului de a intra în posesia oricui – este privirea ministrului D., care-l însoțise pe rege în apartamentele reginei şi care profită de conjunctura favorabilă pentru a pune mâna pe un document

---

[263] Northrop Frye, *Dubla viziune*, ed. cit., p. 111.

compromițător, aflat la vedere, şi este hotărât să-l folosească pentru a-şi întări poziția.

Cel de al doilea triunghi se raportează la locuința ministrului, unde prima privire – aceea a prefectului de poliție şi a agenților săi, care scotociseră casa – nu observă nimic; cea de a doua, care vede că prima nu vede şi se autoiluzionează cu privire la secret, este de data aceasta a ministrului D.; în fine, cea de a treia, care observă că primele două lasă ceea ce ar trebui ascuns – adică scrisoarea – expus riscului de a intra în posesia oricui, este privirea lui Dupin, care, sub pretextul unei vizite şi cu ajutorul unei mici înscenări, reuşeşte să intre în posesia documentului.

Pentru Lacan, schema se poate reitera, şi abia acum survin farmecul şi provocarea interpretării: astfel, prima privire este aceea a *realității*, reprezentată prin rege, respectiv prefect – adică *figura autoritară al cărei sens s-a pierdut*; cea de a doua privire este a *imaginarului*, respectiv a subiectivității pure; în fine, cea de a treia privire/perspectivă aparține *simbolicului*, care percepe ambele interpretări anterioare, ele fiind univoce pentru cei aflați în pozițiile 1 şi 2, scrisoarea sau semnificantul având câte o singură interpretare, în funcție de poziție. Felul în care este tratată scrisoarea în povestire este acelaşi în care un semnificant este tratat în lumea înconjurătoare. Ea devine astfel o metaforă a inconştientului, un semnificant al dorinței inconştiente.

Am avea, în această ordine de idei, revenind la interpretarea Sfântului Pavel, o primă privire care nu vede nimic, adică perspectiva Vechiului Testament – perspectiva *realității*, respectiv *figura/postura autoritară al cărei sens s-a pierdut*. Apoi, o privire care crede că prima nu vede şi se autoiluzionează că ea vede adevărul, privirea *imaginarului*, respectiv a subiectivității pure, aceea a

Apostolului Pavel, şi care pare decis să recupereze totul, să nu lase nimic pe dinafară: „29. Ci precum atunci cel ce se născuse după trup prigonea pe cel ce se născuse după Duh, tot aşa şi acum."[264] În fine, o a treia privire care observă că primele două lasă ceea ce ar putea fi văzut expus riscului de a intra în posesia oricărui *interpretant* ulterior. Acesta, ca exponent al *simbolicului*, „poate foarte bine afirma că acest mod de a vedea povestea este cel mai ridicol din câte există şi că o astfel de metodă poate spune orice despre orice."[265]

Ceea ce în Vechiul Testament însemna robia altor neamuri, se *traduce* la Sfântul Pavel prin robia evreilor, iar eliberarea acestora din urmă devine libertatea creştinilor. Ce anume să-l fi determinat pe Apostolul Pavel să recurgă la această alegorizare extremă şi paradoxală, deşi în manieră tipologică, a unui context istoric evident? Să fie vorba despre dificultățile inerente activității de convertire la care se angajase, de o anvergură fără precedent pentru un areal geografic cum era bazinul Mediteranei, populat de neamuri supuse atâtor influențe contradictorii, venind din partea mai multor religii sau filosofii ce luptau spre a se înstăpâni ca dominante?

Şi de aici dorința de a simplifica, de a înlocui pur şi simplu o *aşezare* sau *situare* cu o altă *aşezare* sau *situare*, manipulându-le ca pe nişte semnificanți ai unei dorințe inconştiente, uitând că forța reprezentării se clădeşte şi pe narativ, că un astfel de discurs se legitimează şi prin ceea ce *povesteşte*, uitând de fapt lecția parabolelor Mântuitorului?

Prins în menghina dintre mistica asiatică şi raționalismul greco-latin, Sfântul Apostol Pavel constată

---

[264] Sfântul Apostol Pavel, *Epistola către galateni*, 4, 29, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit, p. 1325.

[265] Northrop Frye, op. cit, p. 111. Frye se referea însă la posibilele reacții ale unui cititor evreu.

caracterul uneori ireductibil al ambelor şi notează, într-un pasaj cunoscut din *Scrisoarea întâia către corintieni*, că „şi iudeii cer semne, iar elinii caută înțelepciune”[266], că primii au deci nevoie de minuni, iar ceilalți de argumente[267]. Născute din dorința de a le da satisfacție şi unora şi altora, şarjele sale alegorice fac din Sfântul Pavel, poate, o primă mare victimă a „schimbării de direcție” survenite în gândirea occidentală odată cu filozofia lui Platon.

El seamănă uneori cu unul dintre aceia care, atingând cea de a treia treaptă, a supremului neascuns, în spațiul liber de la suprafață, scăldat în lumina solară ce face pe deplin posibilă ființarea, se grăbesc să se reîntoarcă în peşteră, spre a le duce celor de jos „vestea cea bună”, dar înainte de a-şi fi *adecvat* privirea la strălucirea Ideilor absolute. O pripeală în spiritul gândirii europene, care,

> „Înainte de a fi întemeiat şi lămurit esența stării-de-neascundere ca esență a adevărului, a abandonat-o în favoarea esenței adevărului „conceput drept *corectitudine* (italicele ne aparțin, n. n.) a reprezentării ființării”. Această modificare […] a devenit însăşi istoria metafizicii occidentale.”[268]

---

[266] Sfântul Apostol Pavel, *Întâia epistolă către corinteni*, 1, 22, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1294.

[267] Într-o altă povestire cu caracter parabolic, *Roza lui Paracelsus,* Borges imaginează o întâlnire între faimosul alchimist şi un necunoscut, care îi solicită favoarea de a-i deveni ucenic, dar îi cere maestrului să săvârşească un *miracol*. El rămâne surd la toate *argumentele* lui Paracelsus, care doreşte să-i demonstreze că nu aceasta este calea. Maestrul va săvârşi miracolul, refacerea din cenuşă a unei roze dată pradă flăcărilor, doar după plecarea necunoscutului, apelând la *Cuvântul* „dezvăluit de Kabbala.”

[268] Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, în nota introductivă la studiul lui Martin Heidgger, vol. cit., p. 166.

Evacuând adecvarea privirii, adică ceea ce implica narativul, din reprezentarea ființei, Sfântul Pavel plasează accentul pe corectitudinea acestei reprezentări, favorizând plenar alegorizarea. Efortul său seamănă cu răsturnarea pe *jumătate* a unei clepsidre, gest care antrenează o dublă, cel puțin, referențialitate. Referentul material, nisipul, a fost deja supus unei operațiuni de „dislocare" şi „re-alocare". Evreii sunt acum moştenitorii lui Agar, iar cei ai Sarei sunt creştinii din vremea apostolului.

Cum se pune însă problema translatării/recuperării dimensiunilor referentului temporal, marcate şi ele, fără îndoială, de operațiuni similare, de „dislocare" şi „re-alocare"? Sfântul Pavel comprimă câteva sute de ani de istorie sacră – mai bine de un mileniu, de fapt – în câteva rânduri[269]. El apelează la o imagine ale cărei limite de *corectitudine* le stabileşte pentru a opera o închidere asupra unei deschideri pe care nu a efectuat-o niciodată, deci fără a se fi lămurit pe de-a-ntregul asupra stării-de-neascundere, adică fără a răsturna paradigma existențială vizată.

Deschiderea, în sensul dorit de Sfântul Pavel, al dorinței sale inconştiente uneori, îi aparține Altcuiva. Privirea apostolului rămâne doar una care *travesteşte* (citeşte *alegorizează*). Cât despre gestul răsturnării clepsidrei, pe care el îl săvârşeşte parțial, nu putem să ignorăm totuşi amănuntul că forma ei seamănă cu aceea a unei hiperbole, adică o altă figură din familia *parabolei*.

---

[269] Tipologia propusă de Sfântul Pavel „aşa cum au arătat Jean Danielou şi Henri de Lubac, punea în legătură două economii istorice, nu două niveluri ontologice, şi cerea consistența proprie celei dintâi fără reducerea acesteia la aparență, la iluzie, cel puțin dacă „tipul" trebuie să poată într-adevăr funcționa ca suport de sens." (apud. André LaCocque, Paul Ricoeur, op. cit. p. 371)

Semnul celor patru

Isus a dorit probabil mai mult decât să ilustreze o afirmație simplă, ca de pildă „Iubeşte-l pe aproapele tău ca pe tine însuți”, şi să răspundă întrebării imediat consecutive acesteia, „Doamne, dar cum voi cunoaşte care este aproapele meu?”. În parabole se întrezăreşte un sens pe care Mântuitorul a ținut să-l sublineze în discuțiile cu discipolii săi. El le promisese celor aleşi împărăția lui Dumnezeu. Cât despre ceilalți, totul va ajunge şi la ei prin pilde, „ca văzând, să nu vadă, şi auzind, să nu înțeleagă.”[270]

Apostolii şi evangheliştii, din dorința de a-i persuada pe oameni cu privire la adevărul sacru al noii credințe, au simțit nevoia să-şi asume sarcina de a le „transpune” aceste pilde, în fapt a le decodifica până la supralicitare. Prin ei destinatarul şi naratorul care îi adresează discursul parabolic ajung să fie căutați în afara textului, iar actualizarea posibilităților semantice ale acestuia prin lectura pe care i-o fac marchează „fuziunea interpretării textului cu interpretarea de sine.”[271]

Ei adaugă, nu o dată, sensului generat de structura şi relațiile interne ale textului, o semnificație care, pentru unii exegeți ai textelor biblice, ridică întrebarea în ce măsură Isus *nu a dorit* să fie înțeles de oameni în general. Este greu de crezut acest lucru şi se resimte mai degrabă dificultatea discipolilor în a manipula imensul tezaur spiritual al parabolelor, pe care *Noul Testament* le-a consacrat ca formulă. Decodarea lor într-o anume manieră aparține unor oameni care, desprinşi de solul fierbinte al Galileii, propice marilor viziuni, îşi scriu textele în lumea elenistică, într-un moment de emergență a celor două culturi.

[270] Luca, 8, 10, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1175.
[271] Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, ed. cit., p. 126.

Profeții, în cărțile Vechiului Testament, indicaseră ca semn însoțitor al venirii împărăției spiritului „restaurarea vorbirii smerite”, pure. „9. Atunci voi da popoarelor mele buze curate, ca toate să se roage Domnului şi cu râvnă să-I slujească Lui.”, spune Scriptura, „12. Şi voi lăsa în mijlocul tău un neam smerit şi sărac, care va nădăjdui întru numele Domnului.” [272] Această puritate nu poate fi aceea a logicii sau a acurateții tipului de discurs, ci „este mai degrabă puritatea vorbirii simple, parabola, aforismul care începe să comunice numai după ce l-am ascultat şi simțim că i-am epuizat sensul explicit.”[273] Între *epuizarea* sensului explicit şi *forțarea* atribuirii de semnificații se deschide o cale imposibil de urmat pentru cei care aleg să exprime misterele fără a le *spune*.

Parabolele, prin situarea lor între logosul non-proferat şi cel proferat, au creat destule probleme evangheliştilor. Din cauza acestora din urmă, creştinismul accentuează importanța cuvântului *scris,* nu *rostit*, numai că proferarea în scris a pildelor Mântuitorului a intrat în malaxorul alegorizării, ceea ce a dus la perfecta ignorare a unor caracteristici care ar fi dat consistență, în sfera literarului, unui tip de discurs rămas din păcate vreme de milenii sub pecetea oralității.

În numele unor alte adevăruri sacre câțiva comentatori antici recurseseră la o deşănțată zbenguială alegorică în abordarea lui Homer şi Hesiod. Dar existența, sau persistența, la un interval de aproape un mileniu, a unor mentalități similare, ne face să conştientizăm forța de perpetuare a unei tradiții alegorizante asupra căreia teologi de seamă au atras atenția atunci când au analizat raporturile dintre parabolă şi alegorie. La această concluzie ajunge

---

[272] Sofonie 3, 12, *Biblia sau Sfânta Scriptură,* ed. cit., p. 901.
[273] Northrop Frye, op. cit., p. 118-119.

Joachim Jeremias, comparând textele câtorva parabole, aşa cum apar ele în cele patru Evanghelii.

Astfel, pilda cu „furul” ce vrea să spargă casa, aceea cu „sluga credincioasă şi înțeleaptă” [274] sau *Parabola Talanților* sunt integrate în Scripturi în aceeaşi manieră alegorică de către Luca şi Matei. Alegorizarea este predominant cristologică: mirele, stăpânul casei, împăratul ş.a. sunt percepuți ca proiecții ale Mântuitorului, adecvate la viziunea fiecărui evanghelist în parte.

Alegorizarea este antrenată mai puțin în *Evanghelia după Toma*, o evanghelie apocrifă contestată de reprezentanți ai diferitelor biserici, dar invocată de exegeza de inspirație protestantă[275]. Astfel, textul referitor la „casa nunții” este extrem de redus ca dimensiuni, iar paralela cu evangheliile canonice este îndepărtată: „75. Iisus a spus: Mulți stau la uşă dar numai cei singuri şi despovărați vor intra în casa nunții.”[276]

Evanghelia după Toma îl vede pe Hristos cu precădere în postura de maestru şi în felul acesta El este iubit. Nu se consemnează episoade biografice şi fapte din viața Mântuitorului, reținându-se doar cuvintele acestuia, recte rostirea sub formă de parabole şi enunțuri, unele comune cu ceilalți evanghelişti, altele noi, de un caracter „nu mai hermetic, nu mai dificil decât la Ioan.” [277]

---

[274] Joachim Jeremias, op. cit., p. 67.

[275] Şi folosită fără rezerve, de pildă, de Nothrop Frye în două din cărțile sale consacrate raporturilor dintre Biblie şi literatură Este vorba despre *Marele cod* şi *Words with Power/Cuvinte cu putere*.

[276] *Evanghelia după Toma*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Piteşti 2000, p. 77.

[277] Ibid., p. 16. Afirmația aparține traducătorului, Vasile Andru, care mai constată că „În unele privințe, *Evanghelia după Toma* se apropie de cea de după Ioan: este relativ autonomă față de cele trei Evanghelii sinoptice. Şi prin stil Toma se apropie de Ioan; enunțul de dincolo de

Caracterul laconic al enunțurilor care alcătuiesc *Evanghelia după Toma* îl accentuează pe cel de indeterminare şi este asociat tonului sever şi mustrător cu care Isus încearcă să-i facă pe ucenici să conştientizeze importanța învățăturilor sale.

Relația maestru-discipol sau narator-destinatar vizează purificarea pe o cale a luminii, un exercițiu mental de o ținută astrală, de unde şi „gradul de dificultate sporit al acestei Evanghelii". Limbajul este hieratic, propice captării revelației, un limbaj „curățat de urme şi de bruiaj"[278], Vasile Andru atrăgând atenția asupra enunțului-jalon, care „produce *isihia*, tăcerea articulată, transparentă mentală, premise pentru vindecare şi salvare"[279], probabil acea gândire-rostire interioară pe care Sfântul Augustin a încercat mai târziu să o surprindă în cadrele teoriei sale despre semn.

Tendințele alegorizante din celelalte evanghelii, cele canonice, nu sunt neapărat convergente. Luca este mai reținut decât Matei în utilizarea alegoriei. Astfel, ceea ce la Luca era *Pilda despre cina cea mare*, dată de „un om oarecare", se transformă la Matei în *Parabola nunții fiului de împărat*. În *Pilda lucrătorilor viei*, cea de-a treia slugă este ucisă, în *Evanghelia după Marcu*, şi doar rănită şi alungată, în *Evanghelia după Luca*. Secvența trimiterii

---

concepte este predilect. Nu-i întâmplător faptul că, dintre evangheliştii canonici, numai Ioan vorbeşte despre Toma şi-l pune în lumină."

[278] „Doctrina unui gânditor este nerostitul din gândirea sa, nerostitul căruia omul îi este expus pentru a i se dărui întru totul." (Heidegger, art. cit., în vol. cit., p. 169).

[279] *Evanghelia după Toma*, ed. cit., p. 22-25. Acelaşi Vasile Andru dădea mărturie despre strădania sa de a transpune în limba română textul evangheliei şi despre provocările de excepție la care a trebuit să facă față: „Restituirea stării de uimire explozivă cu efect maxim asupra travaliului mental. Restituirea hieratismului limbii române."

slugilor şi a fiului urmează structura unei poveşti din folclorul local, după cum a arătat C. H. Dodd[280], ce implica o serie gradată de trei mesageri.

Cât despre identificarea fiului – ucis şi el de către lucrători în speranța că vor pune mâna pe via stăpânului – cu Isus, aceasta ar fi în contradicție, crede Jeremias[281], cu ideea de înviere, mult prea importantă pentru noua religie, aflată la începuturile sale, spre a nu fi menționată. Suntem invitați deci să acordăm mai mult credit contextului istoric şi geografic, politic şi moral, deşi acesta, conform retoricienilor de la Liège, „e o altă marcă în măsura în care pregăteşte interpretarea sensului literal ca insuficient."[282]

Ni se sugerează să acceptăm povestea şi ca pe o felie de viață reală. Totul în parabolele biblice este în concordanță cu natura şi viața. Fenomenele observate sunt redate cu atenție, acțiunile personajelor sunt în consonanță, chiar dacă ne apar surprinzătoare; iar una din trăsăturile parabolelor este că astfel de acțiuni şi finaluri, fapt ce se regăseşte şi în literatura contemporană, sunt surprinzătoare! Să ne gândim numai la lucrătorii care au primit aceeaşi plată, indiferent de numărul de ore prestate, sau la datornicii care au fost iertați, indiferent de suma datorată.

Dar, pentru a accepta această surpriză a ființării din viața reală, este nevoie de privirea capabilă de a se lăsa surprinsă, „de privirea cu care se poate ajunge la Idee." Urmărind firul comentariului lui Heidegger la mitul peşterii platoniciene, realizăm faptul că există o profundă rezonanță între textul lui Platon şi parabolele din *Noul Testament*. „În aceasta constă şi esența a ceea ce se numeşte παιδεία: a-l face pe om liber şi ferm pentru statornicia netulburată a

---

[280] Cf. Joachim Jeremias, op. cit., p. 77.
[281] Id., ibid., p.72.
[282] Grupul μ, lucr. cit., p. 206.

privirii care ajunge la esență.”[283] Privirea al cărei rezultat înseamnă eliberarea posibilităților umane, modelarea unei atitudini morale, trezirea simțului comunitar, disciplinarea trupului şi mântuirea sufletului nemuritor, ş. a. m. d.

***

Totuşi întrebarea dacă parabola, în pofida capacității sale de a transcende cadrul vieții cotidiene, nu are o intenționalitate alegorică, nu poate fi evitată. Pentru că unele elemente au această potențialitate. De exemplu sădirea viei, împrejmuirea ei, săparea unui teasc, clădirea unui turn în *Pilda lucrătorilor viei* din *Evanghelia după Marcu*, toate se regăsesc în Cartea lui Isaia, capitolul 5, „Via Domnului”, ceea ce a determinat receptarea imaginii viei în consonanță cu textul din Vechiul Testament, respectiv identificarea ei cu țara Israelului în cadrul alegorizărilor de factură tipologică.

Un marcat potențial alegorizant are Parabola Semănătorului, exploatat de fiecare dintre cei trei evanghelişti care o menționează: Matei, Marcu şi Luca. La primul, interpretarea alegorică se pliază pe textul parabolei, iar la ceilalți doi se constituie într-o secvență în imediata vecinătate. Faptul că *Evanghelia după Toma,* se pare mai veche decât celelalte, lasă parabola fără interpretare, pare să confirme ideea că alegorizările țin de o perioadă de intens misionarism, de răspândire a cuvântului divin; recurența lui Logos/Cuvântul, – de opt ori la Marcu şi de câte cinci ori la Matei şi Luca, este elocventă în acest sens:

> „11. Iar pilda aceasta înseamnă: Sămânța este Cuvântul lui Dumnezeu.

---

[283] Martin Heidegger, art. cit., în vol. cit., p. 194.

12. Iar cea de lângă drum sunt cei care aud, apoi vine diavolul şi ia Cuvântul din inima lor, ca nu cumva, crezând, să se mântuiască.
13. Iar cea de pe piatră sunt aceia care, auzind Cuvântul, îl primesc cu bucurie, dar aceştia nu au rădăcină; ei cred până la o vreme, iar la vreme de încercare se leapădă.
14. Cea căzută între spini sunt cei ce aud Cuvântul, dar umblând cu grijile şi cu bogăția şi cu plăcerile vieții, se înăbuşă şi nu rodesc.
15. Iar cea de pe pămînt bun sunt cei ce, cu inimă curată şi bună, aud Cuvântul, îl păstrează şi rodesc întru răbdare."[284]

În acest moment este depăşit nivelul literal-metaforic, în care povestirile erau simple povestiri, şi dincolo de care „se află *polysemos*, nivelul la care povestirile biblice formează un mit prin care supraviețuim"[285]. Lecția acestei supraviețuiri se poate învăța fie prin suspendarea judecății imaginației, fie prin imaginarea unor alte povestiri, cu caracter şi efect (auto) modelator. Religiile biblice, neavându-şi decât povestirile proprii, au recurs la augmentarea şi multistratificarea lor, depăşind treapta literal-metaforică şi mergând în direcția *hyponoiei*, spre a urca pe treapta alegorică, „unde povestirea ‚într-adevăr înseamnă' ceva exprimabil în limbajul discursiv."[286]

Constatăm deci prezența unui plan al expresiei în corespondență biunivocă aparent armonioasă cu un plan al semnificației, care se cere cu grijă detaliat pentru a i se

---

[284] Luca, 8, 11-15, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ed. cit., p. 1175.
[285] Northrop Frye, op. cit., p. 110.
[286] Id., ibid., p. 111.

accentua dimensiunea escatologică, dar şi cea psihologică, proaspeţii convertiţi urmând să-şi facă un aprofundat examen de conştiinţă cu scopul de a-şi verifica temeinicia credinţei [287] . Fiecare loc în care cade sămânţa îşi are coloratura sau denotaţia sa alegorică. Suntem departe de indeterminarea din *Evanghelia după Toma*, hieratismul acesteia fiind înlocuit aici, în aceste parabole ale Semănătorului re-scrise de ceilalţi evanghelişti, de tonul unui îndreptar moral, în condiţiile unei supradeterminări a referinţei.

„Textul nu este lipsit de referinţă”, afirma Paul Ricoeur, „este tocmai sarcina lecturii, ca interpretare, să efectueze referinţa” [288] , dificultatea constând aici în a discerne contribuţia *scriptorului*, recte a evanghelistului, care ridică poate aceleaşi probleme ca şi scrierea istoriei ca povestire „adevărată”, atunci când o raportăm la povestirile mitice sau fictive[289].

Problema este, în fapt, una de echilibrare dinamică a referentului cu determinarea, aflate de regulă într-un raport direct proporţional. Această regulă ne poate induce în eroare atunci când, confruntându-ne cu unele texte ale literaturii contemporane, am încerca să efectuăm, prin lectura noastră, referinţa. Am putea somnola indolenţi la întâlnirea cu o povestire al cărei titlu, de o banalitate decorativă, nu ne-ar trezi nici un fel de suspiciuni: *Evanghelia după Marcu.* Dar pentru că facem totuşi parte din categoria cititorilor „avertizaţi”, mai ales atunci când este vorba de un autor precum Jorge Luis Borges, am lua în calcul titlul ca element de paratextualitate, ca o primă indicaţie de utilizare a textului.

---

[287] Joachim Jeremias, op. cit., p. 79.
[288] Paul Ricoeur, op. cit., p. 115.
[289] Id., ibid., p. 147.

Raportarea s-ar face, firesc, la Scripturi, iar la foarte puțin timp după aceea am simți amenințarea unei vagi nelinişti aflând că protagonistul, Baltazar Espinosa, student la medicină, poseda „o vie facultate a oratoriei", că era „de o aproape nelimitată bunătate", şi că „la vârsta de treizeci şi trei de ani îi mai rămăsese de trecut, pentru a-şi obține diploma, doar *un singur examen* (italicele ne aparțin, n. n.), tocmai acela care-l atrăgea mai mult."[290]

Sunt câteva „semne" dintr-o expozițiune care ocupă douăzeci la sută din suprafața textului, prin contrast cu un final de doar câteva rânduri, „semne" care ne invită, în planul semnificației, dar şi al raporturilor intratextuale, la o suprapunere în cheie cel puțin alegorică a imaginii lui Espinosa cu aceea a lui Isus. „Timpul m-a învățat să intercalez într-o povestire trăsături circumstanțiale;", recunoştea Borges, „să simulez mici incertitudini, dat fiind că realitatea este precisă; memoria, însă, nu este; să relatez faptele ca şi cum nu le-aş înțelege în întregime …".

În această ordine de idei, povestirea, aparținând volumului *Relatarea lui Brodie,* constituie un elocvent eşantion de probe în favoarea abilității autorului de a mânui registrele textuale şi simbolice într-o manieră care îl apropie tulburător de lumea pildelor din *Noul Testament.* Spre deosebire însă de societatea de azi, în care suntem bombardați de hipertexte, îmbăiați în coduri şi galvanizați prin proceduri de iconicizare, ceea ce ne face aproape imuni la eventualitatea miracolelor, inclusiv a celor de natură textuală, lumea Scripturilor avea un orizont de aşteptare deschis revelației.

---

[290] Toate citatele din povestire sunt reproduse conform volumului J. L. Borges, *Opere,* ed. cit., vol. cit.

În povestirea lui Borges, încadrarea spațială şi temporală este extrem de precisă: „la ferma Colorada, prin părțile Junin-ului, spre sud, pe la sfârşitul lui martie 1928.” Ferma este proprietatea vărului lui Espinosa şi e deservită de familia Gutre, alcătuită din trei membri: „tatăl, fiul care era neobişnuit de grosolan şi o fiică de paternitate incertă.” (sugestia unui păcat?)

Intriga constă în primul rând din revărsarea râului – este introdus astfel motivul potopului, pe care Espinosa îl va şi visa într-una din nopți, motiv care ancorează şi mai puternic povestirea într-o intertextualitate biblică – eveniment care-i constrânge să locuiască sub acelaşi acoperiş. Cel de-al doilea element al intrigii este găsirea unei biblii din care Espinosa începe să le citească în fiecare seară – în cele din urmă acelaşi text: *Evanghelia după Marcu*.

După această nouă „punere-în-intrigă”, alte date vin să completeze tabloul. Espinosa, care între timp îşi lăsase şi barbă, ne apare în ipostaza de tămăduitor, reuşind să vindece, cu numai câteva pastile, o mieluță rănită într-o împrejmuire de sârmă ghimpată. Scriitorul are abilitatea de a se îndepărta de recenta identificare cu Mântuitorul, deoarece cititorul este avizat de recursul la pastile şi îl percepe ca atare, spre deosebire de cei trei Gutre, care resimt vindecarea mieluței ca pe un miracol. Ne distanțăm astfel de referentul „istoric”, rămânând totuşi prinşi în determinarea spațiului sud-american.

Mai mult, Borges introduce un episod care nu-şi are corespondentul în Evanghelii şi care este într-un evident contrast cu ceea ce se afirmă despre Cristos. Într-o noapte, fata „de o paternitate incertă” vine în camera lui Espinosa şi i se dăruieşte. Eroul îşi jură că nu va povesti nimănui acest lucru, iar în ziua următoare, după o scurtă discuție pe tema

mântuirii, cu tatăl, şi după ce le reciteşte ultimele capitole, este crucificat.

Finalul nu este nefiresc, el decurge din logica internă a narațiunii, dar ne ia prin surprindere datorită regiei subtile a autorului, care linişteşte atmosfera înainte de declanşarea evenimentelor:

> „Pe înserat se sculă şi ieşi în verandă. Rosti, de parcă ar fi gândit cu voce tare:
> — Apele au scăzut. Nu mai e mult.
> — Nu mai e mult, repetă Gutre, ca un ecou.
> Cei trei îl urmaseră. Îngenuncheați pe dalele de piatră, îi cerură binecuvântarea. Apoi îl huliră, îl scuipară şi îl îmbrânciră înspre şopron. Fata plângea. Când deschiseră uşa, văzu cerul. O pasăre strigă; îşi spuse: E un sticlete. Şopronul nu mai avea acoperiş; bârnele fuseseră smulse pentru înălțarea Crucii."

Este limpede că ne aflăm în fața unui scriitor care, cunoscând perfect trucurile meseriei, creează senzația că în mod deliberat construieşte un plan al semnificației perceput ca adevărat, la propriu, de către membrii familiei Gutre, dar ca fals de către auditoriul implicit al povestirii sau publicul cititor. Aceasta ar putea funcționa ca o primă explicație a relațiilor sesizate la diferitele nivele ale textului. O a doua tentativă de interpretare ar putea să urmeze ceea ce Todorov descria ca şi

> „concepția despre sensul indirect pe care o elaborase exegeza biblică, de la sfântul Augustin la sfântul Toma, trecând prin Bede cel venerabil. Potrivit ei, există două genuri de sens indirect, care sunt numite uneori *allegoria in verbis* şi *allegoria in*

factis, simbolism al cuvintelor şi simbolism al lucrurilor; tropii reprezintă speciile primului gen, în vreme ce al doilea nu implică, aşa ca tropii, o schimbare în sensul cuvintelor, ci evocă un sens secund prin obiectele pe care le desemnează cuvintele în sens propriu."[291]

Am putea analiza aici, ca în oricare alt text al lui Borges, de altfel, simbolismul cuvintelor, aşa cum sunt dispuse ele în țesătura povestirii. Numai că până şi un nume aparent inofensiv, ca acela al protagonistului, evocă un sens secund, Baltasar Espinosa având aceleaşi inițiale cu Baruch Spinoza, cel care, în *Etica* sa, s-a străduit să pună în discuție esența „ființei eterne şi infinite" şi să derive din esența divină natura minții umane [292]. În fine, cunoscând preocupările lui Borges pentru retorică, trebuie să ne aducem aminte că Spinoza continuă, într-un fel, antiretorica lui Descartes[293], şi merită să ne întrebăm cât de antiretorică este această povestire, ținând cont de economia de mijloace cu care este realizată, sau ce tip de retorică îmbrățişează. Apoi, dincolo de încadramentul evanghelic şi de retexturarea, în manieră (post)modernă, a Săptămânii Patimilor, gândul ne poartă înspre *Parabola Semănătorului*, care ne apare ca un alt strat al „palimpsestului" borgesian. Căci ce altceva decât un Semănător al Cuvântului este

---

[291] Tzvetan Todorov, op. cit., p. 120.

[292] John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, p. 49.

[293] Pentru Spinoza, „cuvintele nu sunt decât denominațiuni extrinsece ale lucrurilor, care nu le pot fi atribuite decât în mod retoric". Izvorând din imaginație nu din rațiune, „limba este un mijloc cu foarte multe imperfecții, …" (Vasile Florescu, op. cit., p. 152).

Espinosa, un *agent* al proliferării Logosului departe de lumea dezlănțuită.

Ce anume însă este *allegoria in verbis* şi ce anume *allegoria in factis* în povestirea lui Borges? Decantarea celor două categorii ar da tâlcuitorului satisfacția râvnită? Este cert că elementele cu potențial alegoric, antrenate în procesul de simbolizare, sunt țesute în textura unor crâmpeie de viață reală, cotidiană, în concordanță cu ritmurile naturii din pampas-urile sud-argentiniene; iar surpriza finalului aminteşte de finalurile surprinzătoare ale parabolelor biblice. Ce grilă trebuie deci să adoptăm pentru a marca arhitextualitatea acestei *Evanghelii după Marcu* în variantă Borges, apartenența ei sigură la un anume gen sau tip de discurs? Dacă Borges se revendică de la antiretorica lui Spinoza, aceasta înseamnă cumva că dimensiunea parabolică prevalează asupra celei alegorice? Cât de prezent este totuşi autorul în intenționalitatea sa (alegorică?)?

Ceea ce Lacan evidenția în legătură cu *Scrisoarea furată* a lui EdgarAllan Poe – un autor care l-a obsedat pe Borges într-atât încât a scris câteva povestiri în replică la misterele scriitorului american – este că povestirea arată efectul transmiterii semnificanților într-un proces inconştient de schimb, întrucât nimeni nu dezvăluie textul scrisorii sau conținutul acesteia pentru cititor. Implicațiile vizează lectura şi sensul general, putându-se construi un model al procesului lecturii.

Se constituie astfel un al patrulea[294] triunghi în care prima privire este a autorului (altădată omniscient), *figura autoritară al cărei sens s-a pierdut*; cea de a doua privire aparține cititorului competent, preocupat să recupereze, să dea o semnificație stabilă textului; iar cea de a treia privire este azi a deconstrucționistului, cititorul care descoperă

[294] Vezi capitolul Biblioteca din Alexandria.

instabilitatea ambelor poziții; este nevoie, cu alte cuvinte, de o citire inovatoare, care să țină cont de relațiile problematice între autor şi text, cititor şi text, pentru a nu se pune problema, falsă, a privilegierii uneia sau alteia din cele două perspective.

Există în acest text, în *Evanghelia după Marcu* varianta Borges, o privire care, în mod cert, nu vede nimic, sau vede altceva, şi ea aparține membrilor familiei Gutre, prin nefericita identificare, de către ei, a lui Espinosa cu un posibil Mântuitor. Există, de asemenea, o altă privire, a cititorului, care e conştientă că prima nu vede şi se autoiluzionează cu privire la lipsa de secret, cu alte cuvinte nu e nimic misterios sau sacru în ce-l priveşte pe protagonist.

Şi mai există o privire a autorului, a cărui *autoritate trebuie să se fi pierdut*, conform ipotezelor vehiculate anterior, dar care are amabilitatea de a induce convergența primelor două prin mici intruziuni, enclave în țesătura epică, de genul „Espinosa îşi aminti de orele de elocință de la colegiul său, [...], şi începu să se ridice în picioare pentru *a-şi* (italicele ne aparțin, n. n.) predica parabolele.”, deci ca şi cum ar fi fost ale *Sale.*

E foarte greu de precizat, într-un asemenea (con)text, care dintre perspective aparține *realității*, care *imaginarului* şi care *simbolicului*. Pentru că am putea atribui privirea celor trei Gutre şi subiectivității pure, recte *imaginarului,* am putea-o considera o privire care travesteşte, care crede că vede ceva. Privirea cititorului, o privire care de-travesteşte, ar restaura un sens al *realității*, al unei autorități virtuale. Apoi, aşa cum am observat deja, autorul nu pare să fi pierdut pe deplin controlul asupra textului. Enclava menționată anterior aruncă pe masa de joc

o carte surprinzătoare, de genul „dar dacă totuşi” sau „ce-ar fi dacă”, reclamând o perspectivă aproape *simbolică*.

Familiarizați fiind cu această din urmă „privire” a operei lui Borges, cunoscându-i atât biografia cât şi modalitatea absolut personală în care a convertit imaginea turnului de fildeş în aceea de bibliotecă a lumii, loc geometric al intersectării viselor zădărâte de autori şi lectori deopotrivă, bănuim până aproape de pragul certitudinii că, dincolo de cortina maximei economii de mijloace, se derulează – cu o putere şi o răbdare pe care numai alchimiştii par să le fi avut, e drept că pe parcursul a câtorva sute de ani – conspirații ce urmăresc în egală măsură disimularea şi străluminarea adevărului absolut.

Între adecvarea privirii şi corectitudinea reprezentării, triunghiurile lacaniene sunt pasibile de a fi răsturnate sau reconfigurate, privirea *parabolică* a autorului, care este şi primul cititor al propriei opere, însoțindu-ne nu îndeajuns de strâns pentru a nu ne lăsa iluzia libertății ....

Pe de altă parte, „poate este mai bine să lăsăm fiecare text să-l interpeleze pe cititor din propriul său loc”, crede Paul Ricouer – atunci când îşi finalizează observațiile referitoare la supralicitarea interpretării textelor biblice, observații la care subscriem aproape fără rezerve – „şi să lase amestecul vocilor pe seama întâmplării şi a întâlnirilor ce fac bucuria lecturii.”[295]

[295] André LaCocque, Paul Ricoeur, op. cit., p. 387.

BIBLIOGRAFIE

Albérès, R. M., *Istoria romanului modern*, (În româneşte de Leonid Dimov, Prefaţă de Nicolae Balotă), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968
Arte poetice. Antichitatea, (Culegere îngrijită de D. M. Pippidi), Editura Univers, Bucureşti, 1970
Auerbach, Erich, *Mimesis Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, (Traducere de I. Negoiţescu), Editura Polirom, Iaşi Bucureşti, 2000
Bal, Mieke, *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1999
Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* Oxford University Press, Oxford New York, 1990
Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, Bucureşti 1971
Barbi, Augusto, *Introduzione al vangeli sinottici*, Verona 1994/1995
Benjamin, Walter, „Povestitorul”, în *Iluminări*, (Traducere de Catrinel Pleşu, Notă biografică de Friedrich Podszus), Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002
Berdiaev, Nikolai, „Libertatea”, în *Filosofia lui Dostoievski*, (Traducere din limba rusă: Radu Părpăuţă), Institutul European, Iaşi, 1992
Beşteliu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975
Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament, United Bible Societies, 1994
Biblia sau Sfânta Scriptură, Societatea Biblică Interconfesională din România, Bucureşti 1988
Boccaccio, Giovanni, *Decameronul*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti

Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, (În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu; Prefaţă de Ştefan Stoenescu), Editura Univers, Bucureşti, 1976

Borges, Jorge Luis, *Cartea de nisip*, (Traducere de Cristina Hăulică), Editura Univers, 1983

Borges, Jorge Luis, *Opere*, Volumul al doilea, (Traduceri de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu; Îngrijire de ediție şi prezentări de Andrei Ionescu), Editura Univers, Bucureşti 1999

Borges, Jorge Luis, *Opere*, Volumul întâi, (Traduceri de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu; Îngrijire de ediție şi prezentări de Andrei Ionescu), Editura Univers, Bucureşti, 1999

Bremond, Claude, *Logica povestirii*, (Traducere de Michaela Slăvescu ; Prefaţă şi note de Ioan Pânzaru), Editura Univers, Bucureşti, 1981

Buzzati, Dino, *Deşertul tătarilor Povestiri*, Editura Minerva, Bucureşti 1972

Buzzati, Dino, *Deşertul tătarilor*, (Traducere de Niculina Benguş-Tudoriu; Postfaţă de Anca Giurescu), Editura Polirom, Bucureşti, 2002

Camus, Albert, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul şi împărăția*, Editura RAO, Bucureşti 1993

Călin, Vera, *Alegoria şi esențele*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

Călin, Vera, *Omisiunea elocventă Preliminarii la o retorică a elipsei*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973

Ce este literatura? Şcoala formală rusă, (Antologie şi prefaţă de Mihai Pop; Note biobibliografice şi indici de Nicolae Iliescu şi Nicolae Roşanu), Editura Univers, Bucureşti 1983

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri: Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori,*

numere, (Coordonatori traducere: Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaş), Volumul 1 A-D, Editura Artemis, Bucureşti, 1994; Volumul 2 E-O, 1995; Volumul 3 P-Z, 1995

Cicero, *Oratorul*, în *Opere alese*, vol. II, Editura Univers, Bucureşti, 1973

Crespy, George, *The Parable of the Good Samaritan. An Essay in Structural Research*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 1/1974

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Crossan, John Dominic, *Structuralist Analysis and the Parables of Jesus*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 1/1974

Crossan, John Dominic, *The Good Samaritan. Towards a Generic Definition of Parable*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 1/1974

Dan, Sergiu Pavel, *Povestirile în ramă. Ipostaze universale şi româneşti ale unei structuri*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001

de Man, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven and London, 1979

Dicționar de termeni literari, (Coordonator: Al. Săndulescu), Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1976

Dicționarul explicativ al limbii române, Editura Univers Enciclopedic, Ediția a II-a, Bucureşti, 1998

Doty, William G., *The Parables of Jesus, Kafka, Borges and Others, with Structural Observations*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 2/1974

Ducrot, Oswald şi Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, (Traducere de Anca

Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu), Editura Babel, Bucureşti, 1996

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului Introducere în arhetipologia generală*, (Traducere de Marcel Aderca; Postfață de Cornel Mihai Ionescu), Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

Eco, Umberto, *Interpretare şi suprainterpretare O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler şi Christine Brooke-Rose sub îngrijirea lui Stefan Collini*, (Traducere de Ştefania Mincu), Editura Pontica, Constanța, 2004

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, (Traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă), Editura Pontica, Constanța, 1996

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, (În româneşte de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu), Editura Univers, Bucureşti, 1978

Empson, William, *Şapte tipuri de ambiguitate*, (Traducere, prefață şi note de Ileana Verzea), Editura Univers, Bucureşti, 1971

Evanghelia după Toma, (Tradusă şi comentată de Vasile Andru), ediția a II-a, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000

Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca, 1964

Florescu, Vasile, *Retorica şi neoretorica Geneză; Evoluție; Perspective*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1973

Forster, E. M., *Aspecte ale romanului*, (Traducere şi prefață de Petru Popescu), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968

Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, (Traducere din germană şi note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu), Editura Trei, Bucureşti, 1994

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, (În româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Prefață de Vera Călin), Editura Univers, Bucureşti, 1972
Frye, Northrop, *Dubla viziune Limbaj şi semnificație în religie*, (Traducere, cuvânt înainte şi note de Ioana Stanciu şi Aurel Sasu), Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti 1993
Frye, Northrop, *The Secular Scripture A Study of the Structure of Romance,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1976
Frye, Nortrhop, *Marele cod. Biblia şi literatura*, (Traducere de Aurel Sasu şi Ioana Stanciu), Editura Atlas, Bucureşti, 1999
Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens Eseuri semiotice*, (Text tradus şi prefațat de Maria Carpov), Editura Univers, Bucureşti, 1975
Grelot, Pierre, *Introduzione al nuovo testamento. Le parole di Gesu Cristo*, Borla, Roma, 1988
Grupul µ, *Retorică.generală*, (Introducere Silvian Iosifescu, Traducere şi note Antonia Constantinescu şi Ileana Litera), Editura Univers, Bucureşti, 1974
Hassan, Ihab, „Kafka: The Authority of Ambiguity”, în *The Dismemberment of Orpheus,* The University of Wisconsin Press, Second Edition, 1982, p. 110-138
Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate Pornind de la Borges*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1991
Heidegger, Martin, „Doctrina lui Platon despre adevăr”, în *Repere pe drumul gândirii*, (Traducere şi note introductive de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu), Editura Politică, Bucureşti, 1998
Hillis Miller, J., *Tropes, Parables, Performatives Essays on Twentieth-Century Literature,* Harvester Wheatsheaf, New York London Toronto 1990

Hocke, G. R., *Manierismul în literatură Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică Contribuţii la literatura comparată europeană*, (Ediţia a doua revizuită Text integral, În româneşte de Herta Spuhn, Prefaţă de Nicolae Balotă), Editura Univers, Bucureşti, 1998
Honig, Edwin, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, Faber & Faber, Londra, 1959
Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, (Traducere de Dan Popescu), Editura Univers, Bucureşti, 2002.
Jeremias, Joachim, *The Parables of Jesus*, Second Revised Edition, (Translated by S. H. Hooke), Fortress Press, Philadelphia, 1972
Jung, C. G., *În lumea arhetipurilor*, (Traducere din limba germană, prefaţă, comentarii şi note de Vasile Dem. Zamfirescu), Editura „Jurnalul Literar”, Bucureşti, 1994
Jung, C. G., *Opere complete*, Vol. 1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, (Traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2003
Kafka, Franz, *America*, (În româneşte de Pop Simion şi Erika Voiculescu), Editura Univers, Bucureşti, 1970
Kafka, Franz, *Castelul*, (Traducere, prefaţă şi table cronologic de Mariana Şora), Editura pentru literatură, Bucureşti 1968
Kafka, Franz, *Colonia penitenciară*, (Traducerea: Mihai Izbăşescu), Editura Moldova, 1991
Kafka, Franz, *Opere complete*, vol. 1, *Proză scurtă*, (Traducere şi note de Mircea Ivănescu), Editura Univers, Bucureşti, 1996
Kafka, Franz, *Opere complete*, vol. 2, *Proză scurtă postumă*, (Traducere şi note de Mircea Ivănescu), Editura Univers, Bucureşti, 1996

Kafka, Franz, *Procesul*, (Traducere de Gellu Naum; Prefață şi tabel cronologic de Romul Munteanu), Editura Minerva, Bucureşti, 1977

LaCocque, André şi Ricouer, Paul, *Cum să înțelegem Biblia*, (Traducere de Maria Carpov), Editura Polirom, Iaşi, 2002

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, (Prefață de Ion Aluaş, Traducere din limba franceză de I. Pecher), Editura Politică, Bucureşti, 1978

Liiceanu, Gabriel, „Om şi simbol”, în *Încercare în politropia omului şi a culturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981

Lukács, Georg, *Specificul literaturii şi al esteticului Texte alese*, (Cu un studiu introductiv de N. Tertulian), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

Lupan, Radu, *Viziuni americane Romanul American contemporan*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997

Madsen, Deborah, *Allegory in America. From Puritanism to Postmodernism*, MACMILLAN, London, 1995

Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974

McHale, Brian, *Posmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1994

Munteanu, Romul, „Gabriel García Marquez, un veac de singurătate”, în *Jurnal de cărți*, Editura Albatros, 1973, p. 162 şi

Munteanu, Romul, „Individ şi societate în opera lui Franz Kafka”, în *Profiluri literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 23

Munteanu, Romul, „Însemnări despre *Deşertul tătarilor*”, în *Jurnal de cărți*, Editura Albatros, 1973, p. 169

Munteanu, Romul, prefaţa la Albert Camus, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul şi împărăţia*, Editura RAO, Bucureşti 1993, p. 18.
Munteanu, Romul, prefaţa la Dino Buzzati, *Deşertul tătarilor Povestiri*, (Traducere de Nicoleta Benguş, Editura Minerva, Bucureşti 1972, p. X.
Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971, (Introducere, antologie şi traducere Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu), Editura Univers, Bucureşti, 1980
Peters, Francis E., *Termenii filosofiei greceşti*, (Traducere de Dragan Stoianovici), Editura Humanitas, Bucureşti, 1993
Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Ediţia a II-a, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998
Petrescu, Liviu, *Romanul condiţiei umane Studiu critic*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979
Platon *Opere*, vol. V, *Republica*, (Traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note şi anexă de Andrei Cornea), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986
Poetică şi stilistică Orientări moderne, (Prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu), Editura Univers, Bucureşti, 1972
Politzer, Heinz, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1966
Popa, Marian, „Parabolă şi alegorie", în *Modele şi exemple Eseuri necritice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971
Quilligan, Maureen, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Cornell University Press, Ithaca, 1979
Quintilian, *Arta oratorică*, Editura Minerva, Bucureşti 1974, vol. II
Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, (Traducere de Vasile Tonoiu), Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Robbe-Grillet, Alain, *For a New Novel – essays on fiction*, (Translated by Richard Howard), Northwestern University Press, Evanston, 1965
Roznoveanu, Mirela, *Civilizația romanului Arhitecturi epice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991
Roznoveanu, Mirela, *Civilizația romanului Rădăcini*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983
Scott, Bernard B., *The Prodigal Son: A Structuralist Interpretation*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 9/1977
Scriitori străini Mic dicționar, (Coordonator: Gabriela Danțiş; Autori: Eleonora Almosnino, Gabriela Danțiş, Rodica Pandele), Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981
Sontag, Susan, *Împotriva interpretării*, (Traducere de Mircea Ivănescu, Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia), Editura Univers, Bucureşti, 2000
Sorescu, Marin, „Borges sau infinitul începe de la degetul mare”, în *Uşor cu pianul pe scări – cronici literare*, Editura Cartea Românească, 1985, p. 245
Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
Swift, Jonathan, *Călătoriile lui Gulliver*, (În româneşte de Leon D. Levițchi), Editura Tineretului, Bucureşti, 1956
Tate, Cludia, *Domestic Allegories of Political Desire. The Black Heroine's Text at the Turn of the Century*, Oxford University Press, New York Oxford 1992
Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966
Todorov, Tzvetan, „Poezie şi alegorie”, în *Introducere în literatura fantastică*, (În româneşte de Virgil Tănase, Prefață de Alexandru Sincu), Editura Univers, Bucureşti, 1973

Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, (Traducere şi studiu introductiv Paul Miclău), Editura Univers, Bucureşti, 1975
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, (Traducere: Mihai Murgu, Prefață: Maria Carpov), Editura Univers, Bucureşti, 1983
Tolbert, Mary Ann, *The Prodigal Son: An Essay in Literary Criticism from a Psychoanalytic Perspective*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 9/1977
Via, Dan O., *Parable and Example Story: A Literary-Structuralist Approach*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 1/1974
Via, Dan O., *The Prodigal Son: A Jungian Reading*, în *Semeia An Experimetal Journal for Biblical Criticism*, 9/1977
Vianu, Tudor, „Alegorie şi simbol (O contribuție istorică la înțelegerea raportului lor)", în *Opere 4 Studii de stilistică*, (Antologie, note şi postfață de Sorin Alexandrescu; Text stabilit de Cornelia Botez), Editura Minerva, Bucureşti, 1975
Vlad, Ion, *Povestirea Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972
Vossler, Karl, *Din lumea romanică. Culegere de eseuri*, (Traducere şi note de H. R. Radian; Prefață şi selecție de Mihai Pop), Editura Univers, Bucureşti, 1986
Wellek, René, *Istoria criticii literare moderne*, (În româneşte de Rodica Tiniş, Cu o prefață de Romul Munteanu), Volumul al II-lea, Epoca romantică, Editura Univers, Bucureşti, 1974

Dan H. Popescu a predat teoria literaturii şi limba engleză – traduceri şi interpretări de texte – la Universitatea din Oradea. Din 2005 este doctor în filologie cu o teză susținută la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu. Din 2008 predă cursuri de cultură şi civilizație anglo-americană la Universitatea Creştină Partium din Oradea. A publicat studii şi eseuri, articole şi traduceri în revistele *Caietele Oradiei, Familia, Feedback, Poesis, Tomis, Transilvania, Tribuna* şi *Vatra,* precum şi în volume colective editate de universități din țară şi străinătate. A tradus *Poetica postmodernismului* de Linda Hutcheon (Editura Univers, 2002) şi *Ficțiunea postmodernistă* de Brian McHale (Editura Polirom, 2009). A fost bursier al Seminarului Salzburg (iulie 1993, septembrie 1997), al Seminarului Stuttgart (august 1995), al Universității Central-Europene la Budapesta (martie 2003, martie 2007), al Şcolii de Critică şi Teorie de la Universitatea Cornell (iunie-iulie 2003) şi al Asociației Europene pentru Studii Americane (iulie-august 2003, la Universitatea din Londra).

ISBN (10) 973-759-137-2
ISBN (13) 978-973-759-137-1